

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

MUSICALITÉ ET ÉCRITURE DANS *NOVECENTO : PIANISTE* ET *CHÂTEAUX DE LA COLÈRE*
D'ALESSANDRO BARICCO

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

MARYSE DALLAIRE

SEPTEMBRE 2009

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement n°8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Tout d'abord, j'aimerais remercier Sophie Dalbou pour sa patience, son intérêt, ses conseils si pratiques ainsi que ses encouragements tout au long de la rédaction du présent mémoire.

Ensuite, je veux remercier Sébastien de Senneville Leclair de m'avoir épaulée, et surtout, endurée lors de cette même période. Je n'oublierai jamais Glenn Gloud.

Aussi, je souhaite remercier Louise Dionne, Marie-Claude Pouliot et Caroline Louisseize pour tous les encouragements et leur intérêt par rapport à mon sujet.

De plus, je veux remercier les amies que sont Laurie Hudon, Anie Ouellet, Maryline Claveau et Valérie Comtois d'avoir partagé nos angoisses concernant la rédaction de notre mémoire.

Un merci spécial à M. Dominique Garand pour avoir si bien pu me diriger tout au long de ce périple, ainsi qu'à Mme Michèle Nevert pour m'avoir aidée à définir mon sujet et mon corpus.

Finalement, je veux remercier tous les membres de ma famille, Julien Dallaire, Etienne Dallaire, Josiane Dallaire, Valérie Dallaire (à qui j'ai fait la gaffe il y a longtemps de donner *Novecento* : *pianiste*, un petit monologue portant sur un pianiste) et Simon Dallaire pour m'avoir soutenue ces dernières années et pour m'accepter en tant que mouton noir littéraire.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	VI
INTRODUCTION	1
DE LA MUSIQUE DANS LA LITTÉRATURE	1
CHAPITRE I	5
ASSISES THÉORIQUES MUSICO-LITTÉRAIRES	5
1.1. Petite histoire des liens entre la littérature et la musique	6
1.2. Les liens possibles entre les termes d'analyse musicaux et littéraires	8
1.2.1 Les différences entre les thèmes en musique et en littérature	8
1.2.2 La musique et le langage.....	9
1.2.3 La polyphonie musicale et la polyphonie littéraire	10
1.3. Le lecteur et l'auditeur	11
1.4. La musique et l'expression des sentiments : la musique peut-elle être signifiante?	12
1.4.1 Comment parler de musique	12
1.4.2 L'expression des sentiments	13
1.4.3 Des sensations.....	14
1.5. La métaphore comme moyen d'intégrer la musique dans la littérature	14
1.6. L'importance du contexte dans l'interprétation d'une œuvre musico-littéraire	15
1.7. La transposition d'un art à un autre.....	16
1.7.1. La façon dont Huxley intègre des procédés musicaux dans ses romans.....	17
1.7.2. Les formes musicales et les formes littéraires : comment la littérature produit-elle de la musique?.....	20
1.7.3 L'interprétation musicale et littéraire selon Frédérique Arroyas	23
1.7.3.1 Les différentes théories qui ont inspiré Arroyas	23
1.7.3.2 Les formes musicales dans les œuvres littéraires	25
1.7.3.3 Les paratextes entourant les romans Passacaille de Robert Pinget et Fugue de Roger Laporte	27
1.7.3.4 Étude de Passacaille.....	29
1.7.3.5 Étude de Fugue	30

1.8. Limite de l'intégration musicale dans la littérature.....	31
1.9. La musico-littérarité.....	32
CHAPITRE II	33
LES THÈMES	33
2.1. Le paratexte et le contexte entourant les œuvres étudiées.....	33
2.1.1 Novecento : pianiste.....	33
2.1.2 Châteaux de la colère	34
2.1.3 Articles promouvant les œuvres de Baricco.....	35
2.2. Les personnages	36
2.2.1 L'origine des noms de Novecento et de Pekisch et une première référence musicale	36
2.2.2 La description physique du personnage de Novecento	38
2.3. Les termes empruntés à la musique dans Novecento : pianiste	38
2.4. Le thème en musique comparativement à celui en littérature	41
2.4.1 La situation particulière des personnages musiciens	42
2.4.2 Le génie et la folie : une caractéristique mélomane.....	44
2.4.3 Les figures de l'interprète et du compositeur.....	47
2.4.3.1 L'interprétation selon Baricco	48
2.4.3.2 Les improvisations de Novecento.....	50
2.4.3.3 Les compositions de Pekisch	52
2.4.4 L'importance du spectaculaire.....	52
2.4.4.1 Description du spectaculaire et son importance selon Baricco.....	52
2.4.4.2 La virtuosité de Novecento ou le spectacle accessible à toutes les classes sociales, aux petits et aux grands.....	54
2.4.4.3 La fanfare de Pekisch comme performance expérimentale	58
2.5. Les thèmes musicaux dans Novecento : pianiste et Châteaux de la colère	58
CHAPITRE III	60
LA PARTITION OU LES STRUCTURES PHRASTIQUE ET TEXTUELLE IMPRÉGNÉES MUSICALEMENT	60

3.1. Le problème que pourrait causer la traduction	61
3.2. L'organisation phrastique.....	63
3.2.1 L'oralité.....	63
3.2.2 Le rythme	63
3.2.3 L'oralité et le rythme dans les œuvres analysées	64
3.2.3.1 Les sons	65
3.2.3.2 Les choix syntaxiques	66
3.2.3.3 La ponctuation	67
3.2.4 Le titre Châteaux de la colère	70
3.2.5 Les incipits	70
3.2.6 Les répétitions au sein des paragraphes	72
3.3. La simultanéité scripturale	76
3.4. La quête des silences.....	77
3.5. Le climat.....	78
3.6. Les organisations textuelles	79
3.6.1 Une première présence musicale structurelle dans Châteaux de la colère	80
3.6.2 Les doublets dans Novecento : pianiste	84
3.7. Les procédés génériques empruntés à la musique utilisés dans les ouvrages de Baricco	85
3.7.1 Le cas de Novecento : pianiste.....	86
3.7.1.1 Le ragtime	86
3.7.1.2 Dans le monologue	87
3.7.2 Le cas de Châteaux de la colère	88
3.7.2.1 L'opéra-bouffe	88
3.7.2.2 La fugue	93
3.7.3 Les cas des autres romans de Baricco	97
3.8. La musique comme structure scripturale et comme inspiration sonore	98
CONCLUSION	100
SUR LA MUSICALITÉ DANS L'ÉCRITURE D'ALESSANDRO BARICCO	100
BIBLIOGRAPHIE	105

A. Corpus primaire.....	105
B. Corpus secondaire	105
C. Études et articles sur Alessandro Baricco et ses œuvres	106
D. Travaux sur les rapports entre la littérature et la musique, sur la traduction et sur la musique en général	106

RÉSUMÉ

Le présent mémoire se propose d'analyser les liens entre la musique et l'écriture dans deux ouvrages d'Alessandro Baricco, soit *Novecento : pianiste* et *Châteaux de la colère*, qui mettent tous deux en scène des personnages musiciens. Il y sera question des effets tirés de la transposition de la musique vers la littérature. En premier lieu, nous présenterons des études musico-littéraires déjà existantes afin de dégager une méthode appropriée. Il sera exposé que les difficultés majeures rencontrées par les auteurs dans ce domaine se rapportent à la transposition de la simultanéité, pratiquement impossible à l'écrit. En deuxième lieu, les thèmes musicaux seront analysés dans les œuvres formant notre corpus à l'aide des théories déjà émises par Baricco dans son essai sur la musique actuelle *L'Âme de Hegel et les vaches du Wisconsin*. Les thèmes de la situation particulière, du génie et de la folie, de l'interprétation ainsi que de l'idée de ce qu'est le spectacle seront ici abordés. En troisième lieu, la forme sera étudiée à travers sa musicalité. Ce chapitre contiendra donc des analyses du rythme (tel que vu dans les sons, les choix syntaxiques ainsi que dans la ponctuation), des diverses répétitions, de la simultanéité scripturale, des silences, du climat, de l'organisation générale des textes et finalement, des structures musicales empruntées au ragtime (dans le cas de *Novecento : pianiste*) ainsi qu'à l'opéra buffa et à la fugue (dans le cas de *Châteaux de la colère*). En conclusion, nous soutiendrons que tout en alliant musique et écriture, Baricco invente un nouveau genre littéraire qui se rapproche de plus en plus de l'oralité.

Mots clés : écriture, musique, Alessandro Baricco, musico-littérarité, oralité.

INTRODUCTION

DE LA MUSIQUE DANS LA LITTÉRATURE

La musique et la poésie sont, depuis leurs débuts, liées intrinsèquement. Vers 1200, les trouvères, les troubadours et les Minnesänger combinent textes et mélodies : c'est l'apogée de ce qu'on appelle la poésie lyrique. Des noms autant connus des musicologues que des littéraires font leur apparition à cette époque : Chrétien de Troyes, Bernard de Ventadour, Adam de la Halle, Guillaume de Machaut, etc. Tous explorent la polyphonie qui est, à ses débuts, une polyphonie vocale et non instrumentale. Ce n'est qu'à partir de la Renaissance que la poésie se libère de la musique. Depuis, même si ces deux arts gardent des caractéristiques communes, différents auteurs ont voulu renouer avec la musique et les compositeurs, avec la littérature, mais d'une autre façon. Parfois, la musique se veut poésie. Nous pensons à Debussy, qui nomme ses pièces de façon très poétique, comme « Le Prélude à l'après-midi d'un faune » ou « Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir ». Considérons également Satie, qui donne des indications d'exécution très littéraires dans ses partitions, par exemple, « Sur le bout de la langue » ou encore « Du bout de la pensée ». Sans compter les poèmes symphoniques de Camille Saint-Saëns qui racontent, sans mots, une histoire toute en musique. Parfois, c'est la littérature qui se veut musique. Nous pouvons songer ici à Thomas Mann qui, dans *Doktor Faustus*, a créé une basse grondante en utilisant l'histoire de l'effondrement de l'Allemagne hitlérienne en fond, en plus d'y insérer un personnage musicien, ou encore au *Jean-Christophe* de Romain Rolland, roman de la formation musicale. Ces deux romans, en plus de posséder en thème la musique, la possèdent structurellement à l'aide de motifs (respectivement, le fleuve et le démon) qui forment des leitmotifs. Donc, au XX^e siècle, de plus en plus d'auteurs tentent de resserrer les rapports entre la littérature et la musique.

Dans le présent mémoire, nous nous proposons d'analyser les liens entre la musique et l'écriture dans deux livres d'Alessandro Baricco, soit *Novecento : pianiste* et *Châteaux de la colère*. Cet écrivain, qui œuvre aussi comme critique musical, est formé en musicologie et

s'adonne à la pratique pianistique. À l'occasion, il est aussi metteur en scène, critique littéraire et enseignant (dans une école de narration), en plus d'exécuter des lectures publiques de ses œuvres. Bref, ses goûts musicaux et sa recherche de musicalité littéraire sont connus, dans la mesure où il en fait fréquemment état dans des préfaces, des entrevues, des essais et des articles. D'ailleurs, ses œuvres fictives sont constamment imprégnées de musicalité. Pensons à son dernier roman, *Cette histoire-là*, dans lequel figure une professeure de piano, ou encore à *Homère : Iliade*, histoire que Baricco a voulu rendre plus musicale pour qu'elle devienne plus accessible oralement à un public contemporain. Les essais baricquiens, *L'âme de Hegel et les vaches du Wisconsin*, *Constellations* et même *Next*, portent entièrement ou contiennent une partie sur la musique. Si toutes les œuvres de Baricco sont fortement influencées par la musique, celles que nous voulons étudier mettent aussi en scène des musiciens (Novecento et Pekisch). Voilà d'ailleurs la raison majeure pour laquelle elles ont été choisies.

Novecento : pianiste est un monologue poétique, « à mi-chemin entre une vraie mise en scène et une histoire à lire à voix haute » (NP, p. 9), qui présente l'histoire particulière de Novecento, un pianiste virtuose qui ne descend jamais du bateau sur lequel il a vécu et, de ce fait, se nourrit de l'expérience des gens qui y circulent. On y raconte cette histoire en épisodes qui vont de sa découverte sur un piano jusqu'à sa mort, lorsque le bateau sur lequel il vit explose, en passant entre autre par son apprentissage du piano ainsi que par un duel pianistique contre Jelly Roll Morton.

Châteaux de la colère, pour sa part, traite entre autres d'un personnage inventeur et compositeur, Pekisch. Ce dernier s'interroge sur les vertus du son et sur le moyen de l'enregistrer. Inventeur de l'humanophone et chef d'une fanfare, il se questionne aussi à propos des intervalles les plus petits, les commas, qui l'aliéneront à la fin de sa vie (et du roman). Son histoire alterne, de manière polyphonique, avec celle des autres habitants du village de Quinnipak, de Jun Reihl, la femme dont les lèvres font rêver les hommes et les femmes, ou encore d'Hector Horeau, l'architecte de la transparence.

La musique est donc présente non seulement dans les thèmes, mais aussi dans la forme que prend l'écriture chez Baricco en général. La problématique émise dans ce mémoire

serait de savoir comment la musique peut influencer son écriture. Seront pris en considération les contenus thématiques, de même que les aspects formels et esthétiques associés à la musique. Si l'on part de l'hypothèse que des procédés d'écriture musicaux sont exploités dans ses romans, de quelle manière s'y prend l'auteur pour en réaliser la transposition littéraire? Quels effets tire-t-il de cette transposition? Est-ce que cette influence musicale permet d'inventer des formes littéraires inédites? Baricco aurait-il réussi à créer les « livres sonores » tant convoités par les auteurs contemporains, dont Cendrars et Duras? Voilà des questions auxquelles seront soumises ces deux œuvres de Baricco.

Le premier chapitre sera consacré aux assises théoriques musico-littéraires. Il mettra en parallèle les œuvres musico-littéraires existantes avec les œuvres fictionnelles de Baricco en utilisant les modèles étudiés par d'autres théoriciens. Ce chapitre exposera les différentes théories concernant les associations possibles entre les formes, les thèmes, le langage et la polyphonie en littérature et en musique. Ensuite, nous verrons ce qu'un lecteur et un auditeur ont en commun. Puis, la différence majeure entre la musique et la littérature, c'est-à-dire la façon d'exprimer les sentiments, sera exposée. Aussi, nous prendrons conscience de l'importance que nous devons accorder au contexte dans l'analyse d'une œuvre musico-littéraire. Finalement, nous verrons de quelle façon Jean-Louis Cupers étudie l'œuvre complète d'Aldous Huxley, comment Françoise Escal analyse *Les Faux-monnayeurs* d'André Gide, *Consuelo* de George Sand ainsi que *César Birotteau* d'Honoré de Balzac et comment Frédérique Arroyas réfléchit sur *Passacaille* de Robert Pinget et *Fugue* de Roger Laporte. Ce compte rendu sera effectué dans le but d'observer la démarche d'autres théoriciens pour l'appliquer à l'œuvre qui nous intéresse. Nous tenterons de comprendre quelles sont les formes musicales les plus utilisées dans les œuvres littéraires. Comment peut fonctionner la transposition d'une œuvre musicale vers une œuvre écrite? Une fois exposées ces questions générales, nous pourrons aborder la spécificité de Baricco dans ce domaine.

Le deuxième chapitre traitera donc des thèmes musicaux retrouvés dans les ouvrages *Novecento : Pianiste* et *Châteaux de la colère*. En premier lieu, nous considérerons les paratextes entourant les œuvres étudiées. En deuxième lieu, nous verrons comment les noms des personnages sont porteurs de musique, ainsi que leur description physique. Dans cette partie, nous observerons leur situation particulière qui fait en sorte d'accentuer leur lien avec

la musique, en plus de leur génie, qui se rapproche toujours d'une certaine folie. Nous tenterons ici d'associer Novecento à Glenn Gould, personnage qui a beaucoup inspiré Baricco. En troisième lieu, nous analyserons les figures de l'interprète et du compositeur à partir de textes sur le sujet écrits par Baricco. C'est dans cette section que nous verrons les improvisations de Novecento, son duel avec Jelly Roll Morton ainsi que le spectacle des deux fanfares de Pekisch, dans le but de constater cette présence musicale poussée dans les thématiques de ces œuvres.

Le troisième chapitre portera sur l'influence musicale et sur le style. La première partie comprendra l'étude du rythme à travers la dynamique phrastique, le déroulement de l'histoire ainsi que le débit de lecture (tel qu'imposé par les didascalies dans le monologue *Novecento : Pianiste*). Dans ce segment sera soulevé le problème que la traduction de l'italien au français pourrait poser puisque les accents toniques ne sont pas aux mêmes endroits dans les deux langues. De plus, en étudiant le déroulement de l'histoire de chaque œuvre, on verra que les deux histoires reviennent sur elles-mêmes. L'une est une double mise en abîme (*Châteaux de la colère* se termine par deux explications de l'histoire) et l'autre est un monologue à deux protagonistes (le narrateur de *Novecento : Pianiste* devient son personnage). Nous traiterons aussi des procédés génériques empruntés à la musique. Pour que son écriture semble issue d'une forme musicale, Baricco utilise différents procédés polyphoniques et de nombreuses répétitions. On décèlera une fugue et un opéra bouffe dans la polyphonie du roman *Châteaux de la colère*. Nous soulèverons également ici le problème du son comme existence éphémère à travers les théories exposées par Pekisch dans *Châteaux de la colère*.

Nous verrons donc si, à l'image de ce qu'ont fait Gide, Huxley, Sand et Balzac, Baricco a réussi à insuffler une musicalité romanesque dans ses ouvrages et de quelle façon il s'y est pris.

CHAPITRE I

ASSISES THÉORIQUES MUSICO-LITTÉRAIRES

Alessandro Baricco n'est pas le premier auteur à revendiquer la musique comme source d'inspiration, ni même à lui emprunter des idées formelles. La liste pourrait s'allonger des écrivains qui ont puisé dans les procédés, les formes ou les thèmes associés spontanément à l'art musical. On rencontre plusieurs modes de transposition des techniques musicales dans des œuvres de fiction, certains mieux réussis, et parfois plus évidents que d'autres. Ces tentatives, effectuées aussi bien dans des romans que des poèmes, ont souventes fois été analysées dans des essais. Dans le présent chapitre, nous examinerons les conceptions de différents théoriciens sur les liens entre la musique et la littérature afin d'analyser dans les chapitres suivants l'apport d'Alessandro Baricco dans le domaine des techniques musico-littéraires.

Afin de bien comprendre ces liens, nous comparerons en premier lieu les structures littéraires avec les structures musicales, nous observerons ainsi les ressemblances et les différences entre les thèmes musicaux et littéraires. Ensuite, nous analyserons de quelle manière se rencontrent l'esthétique musicale et l'esthétique littéraire, en illustrant en particulier ce qui distingue et ce qui rapproche la polyphonie scripturale de la polyphonie musicale. En deuxième lieu, nous réfléchirons sur les comportements du lecteur et de l'auditeur. En troisième lieu, à la lumière de ce que plusieurs théoriciens ont pu écrire sur la signification de la musique, nous poserons la question : de quelle nature est le «sens» de la musique et comment peut-il donc trouver un écho dans le «sens» d'un texte romanesque? En quatrième lieu, nous traiterons des moyens utilisés pour intégrer la musique à la littérature à l'aide de la métaphore. En cinquième lieu, nous noterons l'importance du contexte pour suggérer une présence musicale dans les œuvres littéraires. Finalement, nous rapporterons quelques exemples d'analyses d'œuvres littéraires, soit de l'œuvre d'Aldous Huxley, de *Consuelo* de George Sand, de *César Birotteau* de Balzac, des *Faux-monnayeurs* d'André Gide, de *Passacaille* de Robert Pinget ainsi que de *Fugue* de Roger Laporte. Toutes ces

étapes guideront l'analyse des ouvrages *Novecento : pianiste* et *Châteaux de la colère* d'Alessandro Baricco.

1.1. Petite histoire des liens entre la littérature et la musique

L'histoire de la métrique lyrique et celle de la musique sont intrinsèquement liées. Au début, la poésie et la musique ne se constituaient que d'un seul art, les poètes s'accompagnant de la lyre (d'où le terme « lyrisme »). Pendant longtemps, plusieurs formes poétiques resteront porteuses de musicalité. La bergerette, poème parent du rondeau, est composée de cinq strophes de six vers, dont la troisième et la dernière sont la reprise de la première. La ballade, constituée de vingt-huit vers sur trois rimes séparées en trois strophes de huit vers et suivies d'une demi-strophe de quatre vers. Elle comporte un refrain répété quatre fois. Le pantoum, à cause des reprises des refrains qui consistent en un seul vers (les deuxième et quatrième vers de la première strophe deviennent les premier et troisième vers de la deuxième strophe et ainsi de suite), offre un rythme régulier. Lorsque la musique et la poésie se sont séparées, c'est-à-dire au moment où les poètes ont laissé tomber la lyre, la musique a gardé les répétitions, les durées et les timbres, tandis que la poésie a gardé les mètres et les rimes qui, respectivement, font office de durées et de timbres en musique : « La musique répète ses sons, la poésie aussi, mais cette dernière doit, en plus, *faire sens* [...] »¹ En poésie, il est donc plus aisé de se référer à la musique qu'en prose, vu le rythme créé par les successions des rimes, le nombre de pieds dans les vers de même que la quantité de vers dans les strophes.

Cependant, que se passe-t-il, au vingtième siècle, avec les formes littéraires et musicales? Selon Backès, l'impératif de l'originalité domine cette période : chaque œuvre doit créer sa propre forme, s'imposer comme unique et inimitable. En poésie, la versification se trouve « pulvérisée », tandis que le roman ne respecte plus ses principes organisationnels caractéristiques et tente même d'emprunter aux structures extérieures. En musique, les compositeurs se posent les mêmes questions que les auteurs : ils tentent d'échapper aux formules figées, de les déconstruire. Backès évoque les exemples de Wagner, de Liszt et de

¹ ESCAL, Françoise. 1990. *Contrepoints : Musique et littérature*. Paris : Meridiens Klincksieck. p. 129.

Debussy qui n'utilisent pas le retour des thèmes dans leurs œuvres comme le faisaient les compositeurs des siècles antérieurs. Les compositeurs agissent maintenant avec une certaine liberté, tandis qu'en littérature, Verlaine et Mallarmé reprennent à la musique ce qu'elle a, selon eux, pris aux lettres. Ils utilisent deux façons spécifiques de créer de la musique avec les mots : soit en installant une atmosphère, un climat de rêve, soit en prenant garde au jeu des événements (par leur succession et leur retour). Plusieurs motifs littéraires utilisent la répétition (par l'obsession, la réapparition et l'idée fixe) comme procédé pour accentuer leur musicalité. Backès amène l'idée que dans un roman, un personnage peut être traité comme un thème en musique. Aussi, on utilise la mise en abyme, c'est-à-dire « [...] faire apparaître au moins deux fois la même structure avec des dimensions différentes [...] »², autant en musique qu'en littérature. Même que l'usage qu'en font les écrivains ressemble fortement aux jeux de répétitions et de variation vus en musique. À la toute fin du chapitre qui nous intéresse ici, Backès soulève l'impossibilité dans un texte de superposer deux monologues : l'auteur a l'obligation de l'alternance, ce qui l'empêche d'imiter de façon plus exacte l'art musical. Mais cette contrainte de l'alternance n'empêche pas les écrivains de suggérer une quelconque simultanéité ou polyphonie. L'auteur, en utilisant des procédés comme l'alternance rapprochée ou encore le double discours, c'est-à-dire un discours qui s'associerait à deux dialogues, peut simuler cette simultanéité et ainsi, le lecteur peut se l'imaginer.

Aude Locatelli, dans *Littérature et musique au XX^e siècle*, raconte que de plus en plus, « [la] présence de la thématique musicale conduit à prendre en compte la revendication par les auteurs d'une écriture spécifiquement musicale et à s'intéresser à la problématique des correspondances structurelles entre la musique et la littérature. Or la musicalité d'une œuvre n'est pas nécessairement liée au fait qu'elle prenne pour objet la musique. »³ Ainsi, certains romans n'ont de la musique que leur titre, d'autres racontent la vie de compositeurs réels ou fictifs, d'autres adoptent une structure empruntée à la musique. Évidemment, lorsqu'un roman met en scène un musicien ou tout simplement la musique, ceci déclenche chez le

² BACKÈS, Jean-Louis. 2001. *Musique et littérature : Essai de poétique comparée*. Paris : Presses Universitaires de France. p. 236.

³ LOCATELLI, Aude. 2001. *Littérature et musique au XX^e siècle*. Paris : Presses universitaires de France. Coll. « Que sais-je? ». p. 72.

lecteur un questionnement quant à la structure dudit texte. Même si tous les romans qui traitent de musique ne sont pas nécessairement régis par celle-ci nécessairement, en parler demeure un bon indice et peut ainsi mettre la puce à l'oreille.

1.2. Les liens possibles entre les termes d'analyse musicaux et littéraires

1.2.1 Les différences entre les thèmes en musique et en littérature

En musique et en littérature, il arrive que les théoriciens utilisent les mêmes termes, puisque, nous l'avons vu plus haut, au début, les deux arts étaient très liés. Avec le temps, ces termes ont pris des sens différents au sens où ils ne définissent plus le même type d'événement. Françoise Escal étudie les différences entre les thèmes en littérature et en musique. Premièrement, celui en musique n'est souvent posé qu'en *incipit* et pratiquement jamais répété dans son intégralité (le *Boléro* de Ravel représente presque le seul contre-exemple de cette règle). Cette mélodie revient constamment par bribes dans un morceau. Il est repris de façon à ce que l'auditeur le reconnaisse, mais avec certaines mutations (tonalité différente ou encore nouvelle base appuyant le premier thème). Aussi, en musique, une même mélodie n'est presque jamais utilisée dans deux morceaux différents.

Le thème littéraire, pour sa part, est toujours utilisé ou réutilisé d'un ouvrage à l'autre. Dans la littérature, le thème réfère à un contenu, il possède une unité de sens. Un travail doit être exécuté de la part du lecteur pour le trouver, puisqu'il est caché, implicite, en plus d'être général, c'est-à-dire qu'il apparaît dans plusieurs romans. Combien de fois la thématique de l'amour impossible a-t-elle été reprise en littérature? Par opposition, le langage qui compose la musique ne contient pas de signifié, il ne renvoie à aucun contenu. Il se présente alors comme une unité signifiante, il est particulier, unique et il est plus proche du thème linguistique que de celui littéraire. Escal dit d'ailleurs, en parlant du thème musical : « Son repérage relève d'une opération de surface, alors que le lecteur d'une œuvre littéraire doit extraire le thème qui est caché, implicite, ou, s'il est explicite, le soupçonner d'être un

leurre. Le thème littéraire, quand il se donne comme *incipit* dans l'œuvre de fiction, peut en effet induire en erreur [...]»⁴

Deuxièmement, les thèmes en musique sont récurrents dans tous les types et toutes les formes musicales. Celles qui intéressent Escal dans la première partie de son ouvrage sont la sonate et la variation. Elle décrit cette dernière comme un commentaire métalinguistique, une paraphrase, une glose, une amplification, une réécriture ou encore une prise de position par rapport à un thème d'un autre compositeur (tout ceci sans qu'il soit question de plagiat). Elle donne l'exemple des *Six variations en fa majeur sur l'air « Salve tu, Domine »*, de Mozart, composé à partir d'un thème de Paisiello. La forme sonate, quant à elle, suit toujours la même ligne : on a d'abord l'exposition du premier thème (A), ensuite, le développement du deuxième (B), pour revenir à la réexposition du premier (A) et finalement, on termine avec une coda (C), ce qui donne une forme ABAC. Toutes ces parties se succèdent à la faveur de ponts ou de transitions, parties qui récupèrent des éléments des thèmes sans les reprendre en entier et qui assurent ainsi une unité dans le morceau. Pour étudier cette forme, Escal analyse la *Symphonie pastorale* de Beethoven.

1.2.2 La musique et le langage

Claude Lévi-Strauss, pour sa part, se pose la question des ressemblances entre les mots ou le langage et la musique dans la partie « Les paroles et la musique » tirée de l'essai *Regarder écouter lire*. La musique et le langage se ressemblent d'une certaine façon au niveau du sens et des sons. Lévi-Strauss dit que la musique n'a pas de sens, mais que les mots, eux, en ont. En fait, elle peut parfois en avoir un, selon Chabanon et Morellet, à cause des impressions qu'elle produit, des effets qu'elle crée déterminés par des conventions d'écoute. Par exemple, une succession de notes montantes ou de notes descendantes peuvent faire penser à des éclairs, à l'effort du vent ou au tonnerre ou encore, des basses abondantes jouant à l'unisson peuvent faire penser à la mer. Lévi-Strauss croit qu'on trouverait, en poussant l'analyse plus encore, des invariants. Par contre, il n'est pas faux de dire que le son musical en lui-même n'a aucune signification qui lui soit propre, que celle-ci dépendrait des

⁴ ESCAL, Françoise. 1988. « Le thème en musique classique » in *Communications no 47*. Paris : Seuil, p. 96.

sons qui suivent et qui précèdent. On pourrait dire que le meilleur exemple de ce phénomène est la musique accompagnant les images cinématographiques. Sans celle-ci, l'atmosphère n'est pas la même, si nous pensons par exemple aux films d'horreur (*Psycho* d'Alfred Hitchcock pourrait constituer le meilleur en ce sens) ou encore aux westerns (la musique d'Ennio Morricone dans *The Good, the Bad and the Ugly*).

Ensuite, Lévi-Strauss voit un lien entre l'idée de la langue que se fait la linguistique structurale, et la musique, dans une analogie entre le phonème et l'accord : « Si donc les accords et les sons se rapprochent au point de parfois et peut-être toujours se confondre, il n'existe entre eux et la phrase musicale rien qui ressemble à ce niveau d'organisation intermédiaire qui, dans le langage articulé, est constitué par les mots. »⁵ La musique est donc faite de sensations et devient ainsi une langue universelle. Cependant, elle n'est pas comme la littérature et la peinture, qui représentent souvent des éléments de la réalité. En effet, l'art musical n'existe pas dans la nature, ce sont uniquement des bruits qu'on y retrouve (mis à part les chants d'oiseaux, phénomène que Lévi-Strauss n'aborde pas dans ce texte).

1.2.3 La polyphonie musicale et la polyphonie littéraire

Puisque la polyphonie musicale, constituée de lignes mélodiques se faisant entendre simultanément, est impossible à l'écrit (nous en avons déjà pris conscience dans un texte de Backès), comment la musique peut-elle s'insérer dans la forme romanesque? Kundera essaie, dans ses romans, de résoudre cette problématique.

Kundera utilise l'ellipse et la polyphonie pour ajouter de la musicalité dans ses œuvres en prose. Il définit la polyphonie musicale par le « [...] développement *simultané* de deux ou plusieurs voix (lignes mélodiques) qui, bien que parfaitement liées, gardent leur relative indépendance. »⁶ En littérature, ce type de simultanéité est impossible. Selon Kundera, la polyphonie romanesque est réalisable seulement lorsque le roman essaie d'échapper à l'unilinéarité qui lui est propre par des digressions, soit des nouvelles emboîtées l'une dans l'autre. Ce procédé, plus poétique que technique, amène le roman à abandonner

⁵ LÉVI-STRAUSS, Claude. 1993. *Regarder écouter lire*. Paris : Plon. p. 90.

⁶ KUNDERA, Milan. 1986. *L'art du roman*. Paris : Gallimard. Coll. « Folio ». p. 92.

l'histoire qu'il raconte pour se consacrer à un thème. Ce dernier correspond à une interrogation partielle établie par des mots-clés (que Kundera nomme « mots-thèmes ») qui constituent la fondation de l'œuvre.

Kundera donne l'exemple de Broch, qui pratiquait l'intégration des genres autres que narratifs dans ses romans, ce qui créait une nouvelle forme polyphonique romanesque. Kundera, lui, développe un thème qui lie les différents éléments de l'histoire : « Les thèmes sont travaillés sans interruption *dans et par* l'histoire romanesque. Là où le roman abandonne ses thèmes et se contente de raconter l'histoire, il devient plat. En revanche, un thème peut être développé seul, en dehors de l'histoire. Cette façon d'aborder un thème, je l'appelle *digression*. »⁷

Pour l'écrivain tchèque, il est important que les chapitres et parties divisant ses œuvres soient séparés de façon claire pour le lecteur parce qu'ils constituent son articulation. Chaque épisode possède un tempo différent, tempo déterminé par le rapport entre la longueur d'une partie et la durée de l'événement raconté. L'atmosphère émotionnelle décrite peut aussi être associée au mouvement (*moderato*, *presto*, *allegro*, etc.) par l'alternance des mouvements lents et rapides, ce qui crée un contraste émotionnel.

1.3. Le lecteur et l'auditeur

Lorsqu'il lit, le lecteur fait intervenir ses propres savoirs, qui diffèrent d'une personne à l'autre, sur les circonstances de la réception et de la production de l'œuvre afin d'interpréter le texte selon le contexte artistique qui l'a vu naître. À l'aide des théories de Wolfgang Iser, Arroyas étudie un nouveau lecteur qui, lui, est spécialisé en musique et en littérature. Selon Iser, la relation entre le texte et le lecteur fonctionne comme suit : « Le texte est désormais un objet autour duquel s'articule un ensemble de processus qui aboutissent à des instances interprétatives.⁸ » L'acte de lecture constitue donc une expérience individuelle qui varie d'une personne à l'autre. Dans le contexte musico-littéraire qui nous intéresse,

⁷ *Ibid.* p. 103.

⁸ ARROYAS, Frédérique. 2001. *La lecture musico-littéraire*. Coll. « Espace littéraire ». Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, p. 21.

« [actualiser] le contexte musical dans l'interprétation du texte littéraire demande, dans le cas d'une lecture "en profondeur" et "spécialisée", que le lecteur fasse intervenir des connaissances musicales hétérogènes au texte et adopte des stratégies interprétatives permettant de rendre compte de la signification de l'objet musical.⁹ »

1.4. La musique et l'expression des sentiments : la musique peut-elle être signifiante?

Plusieurs théoriciens, dont Françoise Escal, Milan Kundera, Édouard Hanslick et Jean-Louis Backès tentent de répondre à la question de savoir si la musique a un sens. Aussi, pouvons-nous nous questionner sur la façon dont une œuvre littéraire, qui ne parle pas nécessairement de musique, peut arriver à créer le même sentiment que crée la musique chez l'auditeur « envoûté »? De quelle façon l'auteur pourrait-il s'y prendre afin de créer un tel effet?

1.4.1 Comment parler de musique

Françoise Escal remarque que la musique est souvent adjectivée et peu décrite pour ce qu'elle représente réellement ainsi que pour le sentiment intense qu'elle peut créer. Pour remédier à cette situation, elle étudie ce qu'un critique musical, Jacques Rivière, a écrit sur Debussy. La musique, en tant que moyen de communication, peut être considérée comme un langage qui relève du symbolique, car sa relation avec le symbolisé est imprégnée d'imaginaire et non d'un concept immuable. Pour Rivière, ce qui l'intéresse chez Debussy, c'est le fait qu'il ait mis fin au développement des styles classique et romantique, qu'il ait inventé la forme de l'informel. On peut dire qu'il a dû inventer de nouvelles formes musicales plus adéquates à l'expression de ses sentiments, celles préexistantes n'y étant pas propices. Rivière a su définir cette musique avec des mots, chose plus difficile, du fait qu'« [...] on ne peut pas dire avec des mots ce que la musique dit avec des sons.¹⁰ »

⁹ *Ibid.* p. 23.

¹⁰ ESCAL, Françoise. 1990. *Op. cit.* p. 104.

1.4.2 L'expression des sentiments

La musique dite moderne, celle du XX^e siècle, suscite un désintérêt général chez les mélomanes qui lui préfèrent la musique classique ou romantique. Kundera postule que ce désintérêt serait attribuable à son absence de sentiments car, selon Stravinski, compositeur moderne, « [...] la raison d'être de la musique [...] ne réside pas dans sa faculté d'exprimer les sentiments. »¹¹ On pourrait comparer cette idée à celle que se faisait Jean-Jacques Rousseau, c'est-à-dire que « [...] la musique, comme tout art, imite le monde réel, mais d'une façon spécifique : elle "ne représentera pas directement les choses, mais elle excitera dans l'âme les mêmes mouvements qu'on éprouve en les voyant".¹² » D'ailleurs, il n'y a pas de sentiments dans la musique de ce que Kundera nomme la première mi-temps, dont fait partie la musique composée par Bach, qui se distingue fortement de celle de Chopin, par exemple. À l'époque classique, le caractère de la mélodie change, elle devient plus facilement mémorable et elle est capable de saisir une émotion immédiate.

Tout comme les musiciens, les romanciers de la période postproustienne ont réintroduit des éléments d'avant le XIX^e siècle dans la définition du roman. Ce retour aux sources leur a permis d'élargir cette même notion de « roman ». Parmi les procédés retrouvés, on compte l'intégration d'essais à la forme romanesque, une composition qui devient plus libre, le droit à la digression, le retour du non sérieux et du jeu, la renonciation au réalisme psychologique ainsi qu'une opposition à l'obligation de suggérer l'illusion du réel au lecteur. Les situations historiques entre l'art romanesque et l'art musical se ressemblent, en considérant qu'en musique, c'est le refus des sentiments qui se rapporte à la période préromantique qui refait surface.

Selon Édouard Hanslick, chaque œuvre incarne sa propre idée de ce qui est beau. On a longtemps pensé que la musique était l'art de l'expression des sentiments. Or, nous pouvons maintenant dire que cette affirmation est à demi fausse. Hanslick croit aussi que la musique manifeste le dynamisme des sentiments, mais pas les sentiments eux-mêmes : « Les idées qu'expose le compositeur sont, avant tout, purement musicales. Une belle mélodie d'un

¹¹ KUNDERA, Milan. 1993. *Op. cit.* p. 73.

¹² *Ibid.* p. 80.

certain caractère se présente à son imagination; elle ne doit être rien d'autre qu'elle-même. »¹³ C'est cette mélodie qui fait naître des sentiments : « Quand nous voyons dans la couleur jaune la jalousie, dans le ton de *sol* majeur la gaieté, dans le cyprès le deuil, notre assimilation a un rapport physiologique et psychologique avec certains caractères de ces sentiments; mais elle n'existe que pour nous, parce que nous la voulons, et non parce que la couleur, le son ou l'arbre l'établissent eux-mêmes et naturellement. »¹⁴ Donc, la musique elle-même ne contient pas de sentiments, ce sont les auditeurs qui les créent en l'écoulant.

1.4.3 Des sensations

Finalement, nous pouvons affirmer que la musique ne contient pas de sentiments, mais plutôt des sensations. Pour appuyer cette affirmation, nous pouvons penser à Kandinsky, peintre fondateur de l'art abstrait, qui soutenait que les arts créaient des sensations, par exemple, la musique pour l'oreille, la peinture pour les yeux et par synesthésie, la peinture pour les oreilles. Kandinsky dit que lorsqu'on regarde une palette de couleurs, cela crée une réaction physique et émotionnelle. Physique parce que lorsque l'œil voit une couleur, il est joyeux (comme un palais qui déguste). Par exemple, le jaune citron blesse, tandis que le vert ou le bleu calme. Émotionnelle parce que les couleurs rappellent autre chose qui crée une émotion. Par exemple, le rouge rappellerait les flammes, donc la douleur. À partir de ces constats, nous pouvons donc affirmer que les couleurs, mais aussi les sons en musique, créent des sensations chez l'homme.¹⁵

1.5. La métaphore comme moyen d'intégrer la musique dans la littérature

C'est par le procédé stylistique de la métaphore qu'on permet le rapprochement entre les deux arts, même si on ne peut effectuer une identification totale. Il reste que ce qui appartient à la musique ne lui appartient qu'à elle et vice versa. Une distance s'installe toujours entre les deux arts. Par contre, Cupers fait une mise en garde au lecteur : le fait

¹³ HANSLICK, Édouard. 1894. « L'expression des sentiments n'est pas le contenu de la musique » in *Du beau dans la musique. Essai de réforme de l'esthétique musicale*. Coll. « Musique/Passé/Présent ». Paris : Christian Bourgeois éditeur, p. 74.

¹⁴ *Ibid.* p. 77.

¹⁵ KANDINSKY, Vassily. 1969. *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*. Coll. « Bibliothèque médiations ». Paris : Éditions Denoël. 182 p.

d'intituler une œuvre littéraire d'un titre musical ne veut pas dire que la musique est présente dans ce texte... « Une sonate ou une fugue en musique seront toujours radicalement différentes des œuvres littéraires qui, tentées par l'analogie, s'évertuent à en simuler les procédés. »¹⁶ C'est au lecteur de découvrir ces ressemblances grâce au contexte.

Selon Ricœur, « [la] métaphore doit être considérée comme *prédication* plutôt que *nominalisation* [...] »¹⁷ Les deux éléments comparés ne constituent pas, en effet, un seul et même élément, car ils sont différents, mais comportent des caractéristiques communes que la métaphore met en évidence. Ils entretiennent un rapport de ressemblance. Dans le cas qui nous préoccupe, « [le] texte littéraire est considéré comme similaire à la forme musicale lorsque l'interprète élabore des figures intermédiaires qui établissent le lien de ressemblance entre deux domaines hétérogènes.¹⁸ » Deux opérations sont à l'œuvre dans la détermination d'une métaphore : premièrement, la reconnaissance de la spécificité et, deuxièmement, l'influence de chaque élément l'un sur l'autre.

1.6. L'importance du contexte dans l'interprétation d'une œuvre musico-littéraire

Pour trouver des éléments normalement associés à l'art musical dans la littérature, le lecteur peut, selon Françoise Escal, se référer à ce que Genette appelle le *paratexte*. En effet, Escal constate que les titres d'œuvres littéraires, surtout en poésie, font souvent référence à la musique, Combien de poèmes ou de romans se nomment « Ballade », « Symphonie », « Ode », « Hymne », ou encore « Romance » ? Lévi-Strauss expliquerait ce phénomène par le fait que la musique aurait hérité de la forme, tandis que le roman s'en serait émancipé pour créer un récit beaucoup plus libre. La référence musicale dans un roman peut aussi être signalée sur la quatrième de couverture. Escal donne l'exemple du *Livre du rire et de l'oubli* de Milan Kundera, sur la quatrième de couverture duquel il est écrit que « [tout] ce livre est un roman en forme de variations.¹⁹ » Elle donne aussi l'exemple de *La Mission* de Friederich Dürrenmatt : « J'ai cherché le nouveau vers dans la prose, et j'ai remplacé le vers par la

¹⁶ *Ibid.* p. 28.

¹⁷ ARROYAS, Frédérique, 2001, *Op. cit.* p. 79.

¹⁸ *Ibid.* p. 80.

¹⁹ ESCAL, Françoise. 1990 *Op. cit.* p. 160.

phrase, inspiré par *Le clavecin bien tempéré* de Jean-Sébastien Bach.²⁰ » Ou encore, si l'on se fie seulement à son titre, on pourrait parler des *Variations Goldberg* de Nancy Huston, roman organisé selon la structure de l'œuvre de Bach qui porte le même nom. Donc, le paratexte aiderait le lecteur à se faire une idée de la façon dont la musique peut jouer un rôle dans la structure et les thèmes d'un roman musico-littéraire.

De plus, toujours selon Escal, même sans référence musicale dans son paratexte, un roman peut être imprégné de musique dans sa structure, consciemment ou inconsciemment. Par exemple, Robbe-Grillet l'utilise souvent comme inspiration à ses récits. Les romanciers sont donc limités dans leur intégration de procédés musicaux.

Le contexte a aussi, selon Arroyas et suite à ce qu'en a dit Escal, une grande importance dans l'interprétation d'une œuvre musico-littéraire, puisque le lecteur seul ne peut décider qu'il y ait présence musicale dans un texte littéraire. C'est le contexte qui a vu naître l'œuvre qui lui mettra la puce à l'oreille. Partant de là, réduire l'écart entre musique et littérature nécessitera des déplacements : à l'aide de métaphores et d'analogies, le lecteur créera un réseau interprétatif de signes établissant un pont entre les deux arts.

Arroyas donne une nouvelle définition du contexte littéraire adapté aux analogies à effectuer avec la musique. Le contexte intervient constamment dans l'interprétation d'un texte ou d'une œuvre musicale en un mouvement qui passe de l'intérieur, c'est-à-dire à partir du texte, vers l'extérieur, qui représente ici la musique. Cette interprétation requiert les connaissances musicales, donc extérieures à la littérature, de la part du lecteur. Puis, une fois ce contexte mis en place, il reste toujours présent dans l'interprétation du lecteur. Trouver les conditions de production, les références musicales ou les ressemblances guide l'interprétation.

1.7. La transposition d'un art à un autre

Nous avons déjà exposé la problématique du thème dans la littérature comparé au thème musical. Ces distinctions et ces façons d'interagir entre les deux arts ne sont pas les

²⁰ *Ibid.* p. 161.

seules, c'est-à-dire qu'il peut y avoir une trace musicale non seulement dans le contenu d'un roman, mais aussi dans sa forme. Jean-Louis Cupers a étudié cette trace dans l'œuvre romanesque d'Aldous Huxley, Françoise Escal dans plusieurs ouvrages narratifs et Frédérique Arroyas dans les romans *Passacaille* de Robert Pinget et *Fugue* de Roger Laporte. En prenant en compte ces analyses, elles pourront ensuite nous guider vers une étude approfondie des œuvres qui nous intéressent.

1.7.1. La façon dont Huxley intègre des procédés musicaux dans ses romans

Jean-Louis Cupers, dans l'ouvrage *Aldous Huxley et la musique : à la manière de Jean-Sébastien*, étudie la façon dont Aldous Huxley intègre la musique dans ses romans. Il commence par étudier la vie d'Huxley, pour ensuite effectuer une description de l'outil de l'écrivain comme une matière audible. Il étudie par la suite les dimensions musicales de son univers avant d'analyser l'apport de la musique dans la structure ainsi que les connaissances musicales qu'il a acquises. Fasciné par la musique, Huxley joue du piano même s'il est presque aveugle. Il voit un rythme de la musique, mais aussi un rythme des vers. Puisqu'il a des facultés affaiblies, il développe son ouïe, ce qui paraît dans ses romans, où les sons sont toujours décrits avec minutie.

Les bruits, les rythmes, les sons, mais surtout les silences l'intéressent. Ces derniers particulièrement parce qu'ils rendent le monde sonore possible. Il présente souvent de façon détaillée la voix de ses personnages, et des humains en général, en décrivant la prononciation et l'intonation. La musique s'inscrit dans son œuvre comme articulation, timbre, registre, accélération et ralentissement de tempo, augmentation et diminution de volume, interruption, répétition, superposition sonore, geste, mimique... Toutes ces techniques sont utilisées pour peindre les composantes de la parole, du langage. Il emprunte à la musique ses signes d'agogique, d'expression, de volume. Il essaie de résoudre le problème de la description du monde sonore avec des mots. Selon Huxley, le problème de la littérature en lien avec la musique est qu'elle est aussi faite de sons, mais que ceux-ci, sont significatifs, les mots étant des supports sémantiques. Sans le sens, la poésie n'est que couleur, harmonie, images.

Comment Huxley rend-il la musique à l'écrit? Il utilise le mot juste. Pour lui, les rythmes et les sonorités ne suffisent pas. Il utilise la métaphore pour la rendre avec

exactitude. Il préconise cette dernière au niveau élémentaire (le poète joue avec les caractéristiques communes, les onomatopées, les allitérations) ou avec la synesthésie (rendre visuelles, olfactives, gustatives ou tactiles les impressions sonores). Il fait intervenir la musique de façon abstraite ou théorique en employant des concepts musicaux. Tout ceci sans utiliser des partitions dans ses œuvres de fiction, seulement des procédés purement littéraires.

Mozart, Beethoven et Bach sont les trois compositeurs qui traversent les œuvres d'Huxley. Parmi les procédés stylistiques utilisés par Huxley, dans le roman *Jaune de Crome*, il s'est inspiré de la forme rondo comme structure, forme ABACA, soit des couplets qui s'alternent autour d'un refrain. Par contre, l'auteur ne l'indique pas, mais un lecteur peut s'en apercevoir, car c'est très évident à travers l'histoire, la longueur des chapitres, la présence de la musique et les répétitions. Dans le roman *Antic Hay*, Huxley fait de la musique en s'inspirant de celle de Mozart, avec sa trame d'événements musicaux et de l'écho du rêve architectural mozartien. La forme sonate est omniprésente. Plusieurs compositions de Mozart y sont décrites et les répétitions verbales y suggèrent une pulsation. La nouvelle *Deux ou trois grâces* est aussi basée sur un mouvement de sonate, mais beethovénien cette fois. La thématique de la quête du silence est présente dans le roman *Cercle vicieux*. Huxley y fait un parallélisme entre l'art et l'existence. Les personnages sont souvent en lien avec la musique, mais de différentes façons : comme critique, comme interprète, comme écrivain de la vie de Mozart, comme impresario... Le tempo change lors de l'apparition d'un nouveau personnage. Cette nouvelle est considérée, par Cupers, comme l'anticipation du roman *Contrepoint*. Dans ce roman, Huxley, tout comme Gide dans *Les Faux-monnayeurs*, met en scène un personnage romancier, ce qui lui permet d'expliquer la structure de son roman à l'intérieur de ce dernier : « En mêlant les réactions, les évolutions et les retours sur eux-mêmes de ces divers groupes de personnages, le romancier obtient que chaque ensemble serve de contre-sujet à l'autre, comme dans une fugue avec un nombre donné de sujets et de contre-sujets.²¹ » Il met en place une thématique qui se veut musicale dans une construction qui l'est par un labyrinthe créé par les personnages. Le roman *La paix des profondeurs* constitue un contrepoint à six parties :

²¹ CUPERS, Jean-Louis. 1985. *Aldous Huxley et la musique : à la manière de Jean-Sébastien*. Bruxelles : Publications des facultés universitaires Saint-Louis. p. 195-196.

Comparé à d'autres moyens techniques tels que la modulation, la tonalité, le phrasé, etc., qui, transposés en littérature, ne peuvent avoir qu'une vague ressemblance avec leurs pendants musicaux, le contrepoint est vraisemblablement à la fois le plus fascinant et le plus problématique des procédés strictement musicaux transposés dans l'œuvre littéraire. Il est à la fois, d'un point de vue mécanique, rigoureusement impossible à réaliser et, de l'autre, ne cesse d'être une source d'inspiration littéraire.²²

Dans ses textes, Huxley se pose plusieurs questions sur la musico-littérarité. Il est conscient des difficultés que cette technique d'écriture apporte, comme le problème de la succession plutôt que la simultanéité, mais il peut ordonner cette succession de façon mathématique ou par le hasard. Huxley utilise les conversations en contrepoint dans *Jaune de Crome* et dans plusieurs autres romans. Dans *La paix des profondeurs*, il reprend à grande échelle ce principe de l'alternance ou utilise pleinement la métaphore musicale sans traiter de la musique dans les thèmes, seulement dans la forme.

La musique, pour Huxley, est un envoûtement obsessionnel et une perte de conscience. Elle constitue le meilleur et le pire des choses. Par exemple, dans *Happy Families*, le rythme intoxique; la forme peu élaborée et peu organisée dans *Tour du monde d'un sceptique* fait penser à une rhapsodie. La musique peut servir de publicité tapageuse des sectes religieuses. Nous pouvons penser à ce que Pascal Quignard en dit dans son essai *La haine de la musique*, qu'une certaine utilisation de celle-ci est capable d'emmener les Juifs vers la mort. Elle était ainsi liée à l'humiliation : « La musique pénètre à l'intérieur du corps et s'empare de l'âme. »²³ Même qu'après *Contrepoint*, la musique ne joue plus un aussi grand rôle dans les œuvres d'Huxley, elle ne constitue plus une forme de structure narrative, seulement quelques passages isolés.

Huxley pratiquait la musico-littérarité avant Gide, *Contrepoint* en est l'aboutissement. Tandis que Gide est plutôt vague, idéaliste, Huxley est incisif et concret. *Les Faux-monnayeurs* constituent une fugue, la musique est la face idéalisée de la vie et le

²² *Ibid.* p. 180.

²³ QUIGNARD, Pascal. 1997. *La haine de la musique*. Coll. « Folio ». Paris : Gallimard. p. 219

romancier y exprime un désir (imprécis) de faire de la musique. *Contrepoint* obéit au modèle de la symphonie, le romancier tirant profit de procédés musicaux comme la variation et la fugue pour construire sa structure romanesque. Les deux romanciers comprennent la musique de façon quasi-professionnelle. Par rapport à Baricco, nous verrons que lui aussi est en quête des silences, qu'il utilise la métaphore et le principe de l'alternance afin de créer une certaine musicalité.

1.7.2. Les formes musicales et les formes littéraires : comment la littérature produit-elle de la musique?

Escal étudie comment la structure romanesque et poétique peut s'inspirer de la musique. Aussi, en comparant les sons, elle se rend compte que ceux créés par les mots produisent une mélodie par leur répétition. Pour elle, la musicalité se définit autant par le rythme que par les thèmes.

Tout d'abord, Françoise Escal insiste sur le fait que la littérature possède sa propre musique : la langue. Dante, Lamartine, Gautier, Nerval, Renard, Mallarmé, Saint-John Perse, tous ces auteurs utilisent cette musicalité dans un ou plusieurs textes. On la note par le biais de différents jeux de mots qui provoquent une certaine « musication » de la langue. Parmi ceux-ci, on compte plus particulièrement le pseudolangage, un rythme formé par des lexèmes comme « mironton ton ton mirontaine » ; la paronomase, rapprochement entre des mots qui ont une sonorité semblable comme « qui vivra verra » ou la glossolalie, une verbigération à caractère religieux. De plus, le lyrisme représente vraisemblablement la musique du vers. Le mouvement lettriste (ou l'art des phonèmes) ainsi que le poème abstrait ont utilisé les sonorités langagières afin de créer différentes rythmiques, sans pour autant se préoccuper de la symbolique des mots, donc, en se souciant uniquement des sons produits.

Ensuite, certains poètes ont voulu imiter des effets propres à la musique en pratiquant des procédés qui lui sont habituellement liés, comme la syncope (accent sur un temps faible en musique) témoignée dans cette strophe de Verhaeren :

Lassé des mots,/lassé des livres,
Je veux le glaive/enfin qui taille

///⁴
Ma victoir_e/dans la bataille²⁴.

La syncope se remarque sur le mot « victoire » à cause de l'« e » qui est muet (représenté ici et par Escal par le signe /// au-dessus du mot « victoire », les « 4 » signifiant le nombre de pieds que comporte chaque hémistiche), mais qui est tout de même compté. D'autres poètes ont voulu composer des anacrouses (notes initiales qui mènent au premier temps d'une pièce) en faisant des interjections au début du premier vers de leur poème. Ces deux procédés s'entendent très bien lorsque le poème est déclamé à voix haute, « [à] la longue, cependant, la lecture silencieuse, telle que nous la connaissons aujourd'hui, l'emporta, et sans doute a-t-elle contribué à cet affaiblissement de la perception musicale des textes littéraires.²⁵ » De plus, nous pouvons souligner que dans un texte en prose, ce type de procédé perd de sa valeur puisque les pieds ne sont plus comptés.

Aussi, Escal explique comment on peut transposer la forme du thème et de la variation aux autres arts sur le modèle des *Variations Goldberg* de Bach et des variations sur la valse de Diabelli de Beethoven. En peinture, Picasso peindra des variations d'un tableau de Velasquez, *Les Ménines*, à l'image des variations de Bach et de Beethoven : appelées aussi *Les Ménines*, auxquelles il ajoute neuf toiles, *Les Pigeons*, trois toiles intitulées *Paysage*, ainsi qu'un portrait de sa femme pour un total de cinquante-huit toiles. Picasso joue non seulement sur les grandeurs, mais aussi sur les « manières », certaines étant plus colorées, d'autres de style cubiste, d'autres à deux dimensions. Il change la perspective et pour certaines, peint uniquement un gros plan d'un seul personnage. De plus, les lignes de ces toiles créent un rythme, les dimensions battent la mesure et les personnages chantent par leurs expressions. La littérature n'est donc pas le seul art à s'inspirer de la musique pour créer des effets.

Après qu'elle ait expliqué les formes sonate et variation, Escal en vient à la *Cinquième symphonie* de Beethoven entendue par Balzac et de laquelle il s'est inspiré pour écrire le roman *César Birotteau*. Le thème de la *Cinquième symphonie* de Beethoven

²⁴ VERHAEREN, *Les Visages de la Vie*, in ESCAL, Françoise. 1990. *Op. cit.* p. 130.

²⁵ ESCAL, Françoise. 1990. *Op. cit.* p. 132.

constitue l'un des plus célèbres de toute la musique occidentale, mais c'est son finale qui inspire Balzac pour l'écriture de son roman. Son premier thème constitue un rythme qui revient de toutes sortes de façons tout au long de la symphonie. Avant même qu'Escal s'y intéresse, plusieurs théoriciens et critiques (Serval, Guichard, Haraszti, Bailbé, Dukas, Worthington, Marix-Spire, Laubriet et Michot) ont analysé cette symphonie dans le roman de Balzac. Le commentaire qui ressort de ces théories est que Balzac traite, dans *César Birotteau*, la même thématique que celle de Beethoven dans sa fameuse œuvre symphonique : le destin qui frappe à la porte. On remarque la première allusion à la *Cinquième symphonie* à la fin de la première partie du roman. Balzac y a écrit un poème en prose décrivant des images que lui inspire le finale de cette pièce, représentation à laquelle César Birotteau assiste. La deuxième allusion est vue à la toute fin du roman, lorsque César Birotteau meurt et qu'il se remémore la mélodie tant aimée. On peut noter que la musique peut, comme dans ce roman de Balzac, constituer un thème dans une œuvre de fiction romanesque.

Escal étudie aussi le roman musical *Consuelo* de George Sand, imprégné musicalement dans sa forme et son contenu, puisqu'elle y raconte la vie de musiciens réels, soit Haydn et Porpora, et explore le rôle qu'ils occupent dans la société. La narration utilisée emprunte certains modes et formes associés à la musique, par l'intermédiaire de thèmes et de motifs qui en constituent des composants et qui rappellent certains livrets d'opéra. Aussi, Sand utilise des procédés normalement associés au leitmotiv en ce qu'elle attribue des thèmes à ses personnages et à certains sentiments, ceux-ci apparaissent en même temps que ce qu'ils symbolisent. Le nom lui-même, « Consuelo », peut être considéré comme un motif musical, puisqu'il revient régulièrement dans le texte. Une figure musicale (un thème ou un leitmotiv) se définit par une dimension sonore donnée à l'articulation d'un affect ou d'un concept. Une fois cette signification établie, cette figure peut agir indépendamment des conditions initiales par lesquelles elle l'a acquise. Les figures musicales peuvent par conséquent représenter des lexèmes qui associent une certaine mélodie, un certain rythme, ou un certain procédé musical à quelque chose de concret, comme un personnage, et ainsi se voir attribuer une signification autre.

Finalement, la fugue musicale se caractérise par des voix qui se poursuivent en introduisant un même thème l'une après l'autre dans un jeu entre le sujet et le contre-sujet, entourés d'épisodes et se terminant par une strette. Escal précise qu'« [une] fugue musicale se lit autant qu'elle s'entend. La fuite des voix est visuellement perceptible sur la partition et la notation est ici adéquate, analogique à l'objet qu'elle transcrit.²⁶ » Cette perception demeure très difficile à rendre à l'écrit, dans des romans, puisque la « fuite » peut être perceptible, mais non la simultanéité. Gide a d'ailleurs tenté d'inventer une fugue romanesque dans *Les faux-monnayeurs*, dans la forme duquel on peut la discerner par le principe de l'alternance des voix narratives. Même son histoire à l'aide d'une mise en abîme présente un personnage qui fugue et un autre qui essaie de rédiger une fugue littéraire. Par contre, ce roman ne peut représenter la fugue correctement, étant donné que l'écriture ne permet pas la polyphonie, comme le fait la musique par la « conduite simultanée des voix²⁷ ».

1.7.3 L'interprétation musicale et littéraire selon Frédérique Arroyas

Arroyas, pour sa part, soutient que le contexte ainsi que le paratexte entourant une œuvre doivent être pris en considération afin de définir une présence musicale dans un roman. Aussi, on peut effectuer une analogie entre les formes musicales et la structure de romans, Arroyas le fait avec les études de *Passacaille* de Robert Pinget et de *Fugue* de Roger Laporte. Selon elle, pour analyser une œuvre littéraire dans laquelle l'auteur ferait référence à la musique, le lecteur l'interprète comme si c'était d'une œuvre musicale dont il s'agissait : « Quand un lecteur est confronté à une présence musicale discursive, cette représentation agit comme un point de départ qui entraîne par la suite tout un contexte affectif, historique ou autre (relié à l'interprétation musicale) et qui contribue pleinement à établir sa signification.²⁸ »

1.7.3.1 Les différentes théories qui ont inspiré Arroyas

Selon les « absolutistes formalistes » (théorie élaborée par Leonard Meyer), la musique serait un système clos dont la signification n'est qu'en lui-même. Elle est privée de

²⁶ *Ibid.* p. 155.

²⁷ *Ibid.* p. 176.

²⁸ ARROYAS, Frédérique. 2001. *Op. cit.* p. 34.

propriétés sémantiques et représentatives, parce qu'elle se compose de sons. Néanmoins, elle renvoie à un référent qui permet d'établir une signification, sans en comprendre une elle-même. Par contre, toujours selon la théorie de Meyer, les « référentialistes », eux, croient que la musique comporte des significations selon les références qui l'entourent. Un même morceau peut créer une foule d'émotions différentes chez différentes personnes et à différents moments de leur vie. Aussi, un compositeur pourrait avoir en tête une émotion, un sentiment, lorsqu'il compose, toutefois un interprète ou un auditeur pourrait en comprendre une autre. De même pour les lecteurs de romans, qu'ils soient musico-littéraires ou non. Selon Eco, chaque lecteur possède ce qu'il nomme l'encyclopédie, soit ses connaissances, son bagage, qui lui permet de comprendre une œuvre d'une façon donnée à un moment donné de sa vie. L'interprétation de ce roman changera donc d'un lecteur à l'autre ainsi qu'à différents moments de la vie d'un même lecteur, puisque ses références, son encyclopédie, changera au cours de sa vie.

Donc, « [la] musique doit être considérée comme un “discours” qui a ses propres modalités référentielles²⁹ », et, pour l'interpréter, on doit tenir compte du contexte artistique dans lequel l'œuvre a été créée, contexte autant musical que littéraire, puisque l'œuvre qui en découle dépend des deux arts. Également, pour parvenir à l'auditeur, une mélodie doit être jouée par un interprète, une étape qui n'est pas commune dans la littérature, sauf dans le cas des lectures orales ou encore, des pièces de théâtre. Pour étudier ce concept, Arroyas fait référence à Jean Molino qui fait valoir que « [l'objet] musical, dans l'attribution d'une signification, doit être considéré comme objet produit et perçu.³⁰ » Le contexte et le paratexte, *ipso facto* tout ce qui est externe au texte ou à la partition, doivent être pris en considération lors de l'interprétation d'un roman dans lequel la musique est présente dans la forme comme élément de filiation, d'appartenance : un écrivain qui s'associe à Bach (comme Nancy Huston dans les *Variations Goldberg*) n'aura pas le même *ethos* qu'un écrivain s'associant au rock (comme Ken Bruen, qui écrit des romans noirs inspirés de la musique punk rock, par exemple, dans *Hackman blues*).

²⁹ *Ibid.* p. 26.

³⁰ *Ibid.* p. 27.

Le contexte extramusical d'une pièce influence aussi la manière de l'interpréter : « L'interprétation de la musique s'appuie [...] sur des données non seulement formelles, immanentes, mais sur tout un contexte actualisé par un sujet interprétant, lui permettant d'assigner certains référents à des éléments musicaux et ainsi d'établir une signification musicale.³¹ » Tous ces éléments extramusicaux influencent l'interprétation qu'on peut effectuer d'une œuvre musicale et par extension d'une œuvre musico-littéraire.

De plus, lorsque quelqu'un écoute de la musique, tout son corps suit les mouvements entendus. Par le rythme, le timbre, la hauteur, l'intensité et la combinaison des sons, la musique exerce un pouvoir sur le corps, qui peut l'extrapoler par la danse. Par exemple, une séquence de notes ascendantes amène le corps à exercer un mouvement vers le haut ou encore, des notes prolongées et un rythme lent sont associés inconsciemment à un sentiment de tristesse, ce qui créera une succession langoureuse chez le danseur. Donc, physiologiquement, la musique s'empare du corps de l'interprète ou de l'auditeur.

1.7.3.2 Les formes musicales dans les œuvres littéraires

Arroyas voit ensuite les formes que peut prendre la musique dans une œuvre littéraire à l'aide des théories de Scher, Escal, Bremond, Nattiez, Pautrot, Kristeva, Brown et Cupers. Après avoir analysé ces théories, Arroyas en arrive à la conclusion que la reconnaissance d'une forme musicale dans un texte comprend deux étapes : la première étant de tenir compte d'un contexte musical touchant le texte et la seconde se présentant comme une présence musicale dans un texte. En résumé, les traces thématiques sont beaucoup plus évidentes à cerner dans un texte que les traces formelles de la présence musicale, car cette dernière requiert du lecteur plusieurs lectures avant d'être discernée.

Selon Steven Paul Scher, il existe trois façons d'insérer la musique dans la littérature : la « word music », qui consiste en l'« [...] imitation par le langage des propriétés acoustiques de la musique. », les « musical structures and techniques in literary works », qui pensent la « [...] présence musicale comme étant la transposition d'un modèle, soit d'adaptation littéraire de techniques ou de formes musicales [...] » et la « verbal music », qui

³¹ *Ibid.* p. 33.

représente les « [...] descriptions de morceaux de musique, de concerts, dans lesquels le contenu intellectuel et émotionnel de la musique est transmis. »³² Françoise Escal, comme nous l'avons remarqué plus tôt, voit de son côté la musique dans la littérature selon quatre façons distinctes : « musique et fiction », « musique et diction », « musique du verbe » et « formes musicales, formes littéraires ». Pour Arroyas, ces distinctions devraient se séparer en deux parties : le contenu et la forme. C'est d'ailleurs cette distinction que nous avons décidé d'adopter dans cette analyse, puisqu'elle intègre tous les types possibles de relations entre la musique et la littérature.

Le thème de la musique peut consister en des descriptions de sensations provoquant des émotions en évoquant des compositions ou des compositeurs. Il est plus facile pour le lecteur d'y voir un lien avec la musique : il peut effectuer des inférences en ce qui concerne le rôle joué par la musique dans le roman. Les présences formelles, quant à elles, causent des problèmes lors de leur identification dans les textes puisqu'elles n'y demeurent pas toujours évidentes. Elles mettent en relief le caractère sonore et rythmique du langage. Les répétitions, les versifications, les assonances et dissonances de phonèmes, les onomatopées, les refrains ainsi que les rythmes syllabiques ou syntaxiques donnent une bonne indication au lecteur d'une musicalité dans un texte. En bref, la musique et la littérature représentent des arts qui possèdent une organisation compositionnelle, c'est ce qui permet de les associer. Les formes musicales les plus reproductibles et reproduites dans une narration selon Arroyas sont la forme thème et variations, la forme sonate, la fugue et le canon. Découvrir et analyser cette présence requiert un investissement particulier de la part du lecteur. De plus, nous verrons que Baricco y va d'originalité en introduisant d'autres formes musicales dans ses œuvres littéraires.

Il existe plusieurs façons d'étudier la présence formelle de la musique dans une œuvre littéraire. Le lecteur doit faire intervenir un contexte extérieur à la littérature, soit celui de la musique, afin d'analyser ce type d'œuvre. L'approche dite *poiétique* est portée vers les intentions de l'auteur, elle forme une interprétation à partir de ces intentions. L'influence de la musique sur l'écrivain peut justifier la présence de procédés musicaux. Par contre, Arroyas

³² *Ibid.* p. 40-41.

met ici en garde le critique qui voudrait voir la musique partout, de ne pas imposer une présence musicale à l'œuvre qui n'en contient pas. L'approche immanente tient aussi compte des traces musicales dans le texte, mais sans prendre en considération les intentions de l'auteur, le contexte biographique ou la réception de l'œuvre et le rôle du lecteur. C.S. Brown et Steven P. Scher représentent deux tenants de cette approche. Elle demande une certaine rigueur et une certaine compétence de la part du critique littéraire qui pourrait passer à côté de cette facette de l'œuvre. La dernière expliquée par Arroyas est l'approche esthétique, soit la métaphore de la musique dans un roman, dont Jean-Louis Cupers représente le principal défenseur. Cette approche se définit comme suit : « [...] considérer le texte non pas comme objet signifiant immanent, ou fruit d'une conscience et d'une intention externe à l'œuvre, mais plutôt, du fait même que le musical se présente au lecteur de façon métaphorique, comme objet construit par des lecteurs.³³ »

1.7.3.3 Les paratextes entourant les romans *Passacaille* de Robert Pinget et *Fugue* de Roger Laporte

La deuxième partie porte sur les opérations effectuées par le lecteur pour analyser une œuvre d'un point de vue musico-littéraire en se basant sur les romans *Passacaille* de Robert Pinget et *Fugue* de Roger Laporte. Arroyas étudie tout d'abord les paratextes (suivant la définition de Genette, c'est-à-dire : la préface, la postface, la dédicace, l'épigraphe, l'épître ainsi que tout ce qui sert à présenter le livre aux futurs lecteurs, soit des entrevues, des comptes rendus, etc.) qui permettent au lecteur de déterminer l'inférence à la musique dans les romans analysés et qui spécifient les attentes de ce dernier au livre.

Roger Laporte intitule son roman *Fugue*, terme qui peut autant se rapporter à une « fuite » qu'à une forme musicale. Cette référence se situe uniquement dans le paratexte, ce qui constitue, selon Arroyas, le propre du Nouveau Roman de ne pas l'expliquer. Le sous-titre de l'œuvre ne vient en rien ajouter à cette référence : « biographie ». Arroyas situe aussi le roman dans un temps et un lieu, soit la date de publication, 1970, expliquant ainsi les références que pourrait faire l'auteur à d'autres ouvrages de la même époque. Le résumé de l'ouvrage précise que Roger Laporte effectue une expérience sur l'écriture dans ce roman. La

³³ *Ibid.* p. 61.

dédicace à Jacques et Marguerite Derrida situe aussi le lecteur dans un contexte culturel et intellectuel spécifique. Finalement, la citation en exergue tirée de la définition du mot « fugue » dans le dictionnaire *Robert* ancre le lien entre ce roman et la forme musicale de la fugue. Le lien entre l'ouvrage *Fugue* et la musique est on ne peut plus évident dans le paratexte.

L'autre roman étudié par Arroyas, *Passacaille* de Robert Pinget, ne renvoie pas aussi explicitement à la musique dans son paratexte. Même si le titre offre la même référence à la musique, on pourrait aussi l'associer au jeu de cartes. Il est à noter que, dans les deux romans, aucune mention des formes musicales annoncées dans les titres n'est présente dans leur histoire. Par contre, certaines études critiques ont remarqué cette musicalité et ont tenté de l'analyser, malgré qu'aucune explication dans le texte ou le paratexte ne vienne préciser le sens donné au mot « passacaille ».

Les commentaires fournis par les auteurs sur leurs propres œuvres viennent éclairer le lecteur quant à une certaine présence musicale dans celles-ci. Lorsque Robert Pinget parle de *Passacaille*, il se réfère surtout à la « grande passacaille de Bach » qui aurait joué un rôle important dans la conception de son roman. Aussi, il dit se situer dans une « école de l'oreille » plutôt qu'une « école du regard », puisqu'il cherche à donner un « ton » dans ses romans et qu'il s'intéresse aux sons produits et à la texture des mots.

Le contexte historique entourant les romans étudiés peut aussi détenir une importance capitale dans leur analogie avec la musique. Le fait que les titres renvoient à des formes musicales issues du courant baroque, soit celui du XVII^e siècle, ainsi qu'à des formes structurées, on a constaté que le Baroque inspire énormément les écrivains du Nouveau Roman de 1960-1970. De plus, l'interprétation ainsi que le rôle du lecteur prennent un tout autre sens à cette époque, avec la définition de l'œuvre ouverte d'Umberto Eco. L'auteur, dans un contexte comme ce dernier, écrit non seulement pour lui, mais surtout en ayant en tête un type de lecteur ciblé, un lecteur possédant des connaissances précises permettant de comprendre l'œuvre en question. Dans le cas qui nous intéresse, ce lecteur devra posséder une connaissance musicale quelconque.

1.7.3.4 Étude de Passacaille

Le roman de Robert Pinget, *Passacaille*, pourrait être vu comme un roman policier, ce qui ajoute à sa polyphonie. Plusieurs voies sont proposées pour résoudre le crime, et surtout, plusieurs éléments contradictoires dans la narration et l'histoire ajoutent à cette perception qui désoriente le lecteur.

L'histoire se trouve donc éclatée puisque normalement, dans un roman policier, les personnages sont amenés à résoudre l'énigme (le lecteur peut aussi se prêter au jeu), ce qui, dans ce roman, ne constitue pas le cas. Les références changent constamment, ce qui désoriente le lecteur. L'éclatement du récit ainsi que des phrases et les fragments répétés amènent le lecteur à interpréter le texte en ayant en tête ces fragments, tel l'auditeur d'une passacaille. L'identité des personnages est obscure, sans psychologie, comme s'ils se fondaient dans les descriptions. Même le narrateur est indéterminé à cause de l'emploi du pronom indéfini « on ». La chronologie est aussi incohérente. Dans une même phrase, on peut distinguer les trois temps, soit le passé, le présent et le futur, mais les marques de transition entre eux sont absentes. La ponctuation paraît arbitraire et le narrateur utilise des points de suspension fréquemment, surtout aux moments où le lecteur attend des explications. D'un autre côté, un thème parcourt tout le roman jusqu'à sa narration : la défaillance.

Arroyas définit la passacaille comme suit :

[...] composition en métrique 3/2 et en mode mineur dont le thème, qui se trouve dans la basse, est réitéré tout au long du morceau, d'où le terme basse obstinée ou basse continue. Ce thème peut, de temps à autre, être repris dans les voix supérieures, mais, principalement il sert de fondation sur laquelle vont se greffer en contrepoint les variations. Le développement se fait par variations sur un thème; toutefois [...], la passacaille se distingue des autres formes à variations par le trait distinctif d'un thème qui se maintient tout au long du morceau.³⁴

Seulement le choix du titre qui, comme il a été dit plus haut, n'est pas sans rappeler cette forme musicale et donne ainsi un ton plutôt sombre et grave à l'œuvre, puisque la passacaille

³⁴ *Ibid.* p. 144-145.

est en mode mineur, mode habituellement associé à la tristesse, et de tempo plutôt lent. La répétition est aussi associée à la passacaille par la basse continue qui insiste sur le thème, et Pinget l'utilise à plusieurs moments. L'opposition entre le thème et ses variations, le thème étant très simple, tandis que les variations sont plutôt complexes, est transposée dans le roman de Pinget dans une opposition entre la vérité et le mensonge. De plus, un effet de superposition est créé par des descriptions qui n'ont pas de lien avec certains sujets décrits, par exemple, le passage de la page 94 dans le roman fait état de ce phénomène. Pinget va jusqu'à créer un intervalle par une thématique de l'entre-deux, soit dans les termes utilisés par le narrateur.

1.7.3.5 Étude de Fugue

Le roman *Fugue* de Roger Laporte se compose d'ouvrages déjà publiés. On peut remarquer la présence de plusieurs éléments qui se rattachent à la fugue musicale, même si rien n'y fait explicitement référence. Des termes, comme « sujet », « thème », « question/réponse », « contre-écriture », « séquences », etc. se rapportent à elle, et même s'ils ne sont pas toujours associés à la fugue, le titre du livre induit cette analogie chez le lecteur doté d'un minimum de connaissances musicales.

Arroyas décrit ainsi la fugue : « Fondée sur la technique de l'imitation, elle présente un sujet ou thème qui est imité ou varié dans diverses tonalités. Ainsi, la fugue est considérée, plutôt qu'une forme musicale, comme un processus qui permet d'explorer, à travers un thème ou un sujet donné, la grammaire d'un langage musical. »³⁵ Selon certains, cette forme musicale est vue comme un discours oratoire, telle la rhétorique qui avait été intégrée aux discours aux XV^e et XVI^e siècles.

Le roman de Laporte est divisé en neuf parties désignées en tant que « séquences ». Ces dernières suivent la logique fugale : exposition, développement et conclusion. On peut interpréter le roman en suivant ces grandes lignes. L'énonciation représenterait l'exposition, dans chacune des voix, du sujet, de sa réponse et d'un ou plusieurs contre-sujets ou, dans le roman, la présence d'une contre-écriture, puisque le narrateur veut écrire, mais une force l'en

³⁵ *Ibid.* p. 158.

empêche. Le sujet se trouverait à être le thème principal qui est l'écriture. La réponse est celle que fournit le narrateur à la question « Qu'est-ce qu'écrire? », soit « écrire m'est inconnu », ce qui constitue la même chose reprise sous une forme différente. La contre-écriture et le contre-sujet sont la force qui s'oppose à son projet. Le développement est représenté par l'écriture qui est soumise à des lois non régies par le scripteur, soit la réflexion sur l'écriture. Le mouvement rétrograde, qui se définit par la non-présence de dissonance, même dans les notes de passages, les notes entre les temps importants, serait la figure du protozoaire et la modulation de la signification du terme « mobile » (le nom pour l'adjectif). Pour simuler les mouvements contraires vus dans les fugues, le narrateur utilise la contestation : les mouvements contraires sont des lignes mélodiques ascendantes lorsque la mélodie descendait et vice-versa, la contestation est la contradiction de ce qui a été dit plus tôt dans le roman. Enfin, le retour à la tonique effectué à la fin de la fugue dans la coda est repris dans *Fugue* par le biais du retour à la question initiale, à savoir : « Qu'est-ce qu'écrire? »

1.8. Limite de l'intégration musicale dans la littérature

Ce que nous retenons de toutes ces études, c'est qu'il est effectivement possible de composer de la musique avec les mots, mais que certaines limites s'imposent. La plus grande constitue le fait que les mélodies, en musique, peuvent être entendues simultanément, tandis que les voix, en prose, ne peuvent être lues en même temps, à moins de l'être oralement. Dans ce cas, l'auditeur ne comprend pas ce qui est dit et doit se concentrer beaucoup plus pour tout saisir, si ce duo a une certaine longueur. En littérature, d'autres procédés peuvent être utilisés dans la narration pour simuler la simultanéité. Nous analyserons ce phénomène plus tard en étudiant des passages tirés des romans de Baricco.

Un autre problème est que les deux moyens de communication sont constitués de sons, dont l'un est signifiant, soit la littérature, tandis que l'autre, la musique, l'est plus ou moins, c'est-à-dire que sa signifiante vient de l'auditeur plus que du compositeur qui réussit rarement à insuffler un sentiment à son œuvre. Donc, si un auteur décide de rendre la musique dans un roman, est-ce que ce roman, tout en possédant un sens quelconque, donné par ses thèmes, ne signifie pas à un autre niveau? Ou encore, peut-être que cette œuvre fera ressentir un autre sentiment, plus important, à son lecteur?

1.9. La musico-littérarité

En conclusion, les formes les plus reproductibles de la musique dans la littérature restent la forme sonate, surtout, la forme variation, qui est la plus facile à rendre à cause de l'importance des répétitions, et la fugue, où les thèmes sont repris de diverses manières. Nous verrons que Baricco ne se limite pas à ces formes, même s'il les utilise aussi, mais qu'il puisera également dans des éléments normalement associés au ragtime et à l'*opera buffa*.

De plus, les théories vues dans ce chapitre achoppent sur le problème de la polyphonie scripturale qui n'est pas possible, selon eux, à réaliser de façon musicale. Ils estiment aussi que la répétition, de mots ou encore de sons, demeure la façon la plus usitée par les auteurs pour rendre compte de la musique dans leurs romans. En outre, souvent, les auteurs qui font état de la musique dans leurs romans l'utilisent aussi comme thème, majeur ou mineur. Ce thème peut constituer l'audition d'un spectacle de musique, la musique elle-même ou encore l'histoire d'un compositeur ou d'un interprète. Nous verrons dans les deux chapitres suivants comment Baricco utilise ces moyens pour intégrer la musique dans ses ouvrages.

CHAPITRE II

LES THÈMES

Nous avons étudié, dans le chapitre précédent, la façon dont certains théoriciens analysent la présence musicale dans la littérature. Nous avons vu que selon Arroyas, cette présence s'observe à deux niveaux, le contenu et la forme. Par contenu, Arroyas parle en fait des thèmes de la musique, qui consistent le plus souvent en des descriptions de sensations évoquant des compositions ou des compositeurs. Dans le présent chapitre, le contenu des livres *Novecento : pianiste* et *Châteaux de la colère* sera analysé.

2.1. Le paratexte et le contexte entourant les œuvres étudiées

Dans le premier chapitre, nous avons exposé le fait que le contexte et le paratexte, tels que vus par Genette, entourant les œuvres musico-littéraires aident à diriger le lecteur vers ce type d'analyse. Les paratextes des ouvrages *Novecento : pianiste* et *Châteaux de la colère* regorgent de références musicales.

2.1.1 Novecento : pianiste

Tout d'abord, la première de couverture du monologue *Novecento : pianiste* signale d'emblée la présence de la musique dans l'œuvre que le lecteur s'apprête à lire. Le titre, aussi révélateur que pouvaient l'être les *Fugue*, *Passacaille* et autres références musicales, annonce que ce livre mettra en scène un pianiste. D'ailleurs, l'image de la première édition française, aux éditions Mille et une nuits, montre un piano. Celle de la seconde édition chez Gallimard, dans la collection « Folio » illustre des doigts qui effleurent un clavier. La dernière édition, dans la collection « Folio bilingue », présente l'image d'une valise, image qui rejoint celle de l'édition originale italienne sur laquelle était dessiné un bateau qui évoquait le thème du voyage. Donc, mis à part la dernière édition et celle de l'originale, le lecteur saura, en regardant seulement la couverture du livre, qu'il s'apprête à lire un roman dans lequel la musique tiendra une place primordiale.

Ensuite, le lecteur qui retournera le livre et lira la quatrième de couverture se verra confirmer cette présence. Le résumé qui y est présenté dans la première édition est celui-ci :

Novecento n'a jamais connu d'autre univers que la mer. Devenu pianiste sur ce bateau dont il ne descend jamais, il en devient un rouage et n'existe qu'à travers lui. Virtuose enflammant les « Roaring Twenties », défiant Jelly Roll Morton « l'inventeur du jazz », Novecento joue une musique jamais entendue, merveilleuse, à laquelle il restera lié pour l'éternité.

La deuxième édition résume le monologue de cette façon :

Naviguant sans répit sur l'Atlantique, il passe sa vie les mains posées sur les quatre-vingt-huit touches noires et blanches d'un piano, à composer une musique étrange et magnifique, qui n'appartient qu'à lui : la musique de l'Océan dont l'écho se répand dans tous les ports.

La dernière le résume comme suit :

Abandonné à la naissance sur le piano d'un paquebot, Novecento est devenu un musicien de génie, sans être jamais descendu à terre. Un jour, embarque sur le *Virginian* un célèbre pianiste de jazz. Entre les deux hommes va se dérouler un incroyable duel musical...

Tout en mettant l'accent sur différents tournants de l'histoire racontée, les résumés présentés en quatrième de couverture en viennent toujours à parler de musique. Par les mots « pianiste » ou « piano » répétés maintes fois, « virtuose », « Roaring Twenties », la référence à Jelly Roll Morton, « musique », etc., le lecteur est averti que la musique tiendra un très grand rôle dans ce monologue.

2.1.2 Châteaux de la colère

Contrairement à celui de *Novecento* : *pianiste* et tout comme celui des *Faux-mondayeurs*, le titre du roman *Châteaux de la colère* n'annonce d'aucune façon la présence de la musique. Il met plutôt de l'avant un archétype architectural (« châteaux ») et un état d'âme (« colère ») évoquant, à la limite, une imagerie légendaire associée à la chevalerie ou à l'aristocratie. Les images des couvertures ne sont pas très révélatrices d'une présence musicale non plus, les deux éditions en format poche représentant des constructions, soit en

verre, soit irréelles, quant à la couverture de la première édition, elle rappellerait plutôt le brouillard.

En contrepartie, le résumé offert sur la quatrième de couverture de la première édition du livre français en grand format aux éditions Albin Michel annonce dès le début une présence musicale dans le roman : « Composé à la manière d'une fugue, servi par une écriture tour à tour lyrique, épique, dramatique ou burlesque [...] », en plus de parler d'un certain « orgue humain ». Le résumé de la quatrième de couverture de la première version en format poche dans la collection « Points », chez Seuil, ne fait pas référence à la musique, ou si peu en présentant le personnage de Pekisch : « [...] l'orgue humain inventé par le musicien Pekisch [...] ». Par contre, le résumé présenté sur la quatrième de couverture de la version éditée chez Gallimard dans la collection « Folio » explique bien cette présence. Plus précisément, on nous parle de « [...] Pekish (sic), l'extravagant inventeur de l'« humanophone », un orchestre où chacun ne chante qu'une seule note, toujours la même [...] » et plus loin, il est dit : « Avec *Châteaux de la colère*, Baricco nous offre un roman foisonnant et singulier, construit comme une fugue où chacun chante sa partition avec justesse et jubilation. » Donc, dès la lecture du résumé de la quatrième de couverture et avant même de lire le roman, le lecteur sait que ce qu'il lira sera construit à la manière d'une fugue. Par contre, nous verrons qu'il en est tout autrement, que la structure de ce roman nous réserve une surprise, qui d'ailleurs, pourrait être annoncée dans la préface de la première édition en format poche, qui nous apprend : « *Châteaux de la colère* ressemblerait plus précisément à un *opera buffa* revisité sous une lumière à la fois pyrotechnique et parfaitement crépusculaire. »

2.1.3 Articles promouvant les œuvres de Baricco

Plusieurs articles promouvant la publication des œuvres de Baricco font référence à la musique, surtout par le fait que Baricco lui-même est musicologue. Marcel Fortin, dans un article sur *Châteaux de la colère*, traite de l'influence de Rossini sur cette œuvre : « Sans aucun doute toute la structure foisonnante du récit, à la manière de la musique de Rossini, sert cette fantaisie au bord de la réalité des choses en permettant une polyphonie musicale,

romanesque...³⁶ » Alexie Lorca, dans un article paru dans le magazine *Lire*, dit que « [les] livres de Baricco sont des partitions, qui jouent des silences, des crescendos, des ruptures de rythme et des changements de tonalité.³⁷ » Les articles promouvant les sorties des ouvrages de Baricco ne mettent pas toujours l'accent sur leur musicalité, même si leurs auteurs la remarquent parfois. Comme elle est clairement inscrite dans les livres ou sur leur couverture, le lecteur la remarquera plus facilement.

2.2. *Les personnages*

Afin de bien connaître les personnages étudiés, voyons tout d'abord la façon dont ils ont vu le jour. Notons aussi que les deux personnages s'adonnent à la musique d'une certaine façon : l'un est compositeur, l'autre est pianiste virtuose.

2.2.1 *L'origine des noms de Novecento et de Pekisch et une première référence musicale*

Dans les deux récits de Baricco, les noms occupent une place primordiale et surtout, sont choisis avec grand soin. Celui de Novecento est précurseur de sa virtuosité pianistique : Danny Boodmann T.D. Lemon Novecento. Déjà, lorsqu'on le baptise, les personnages qui l'entourent pressentent qu'il accomplira de grandes choses : « Un sacré grand nom, Christ, vraiment, un grand nom. Il ira loin, avec un nom comme ça. » (NP, p. 26-27) Le narrateur le présente ainsi : « [...] Danny Boodmann T.D. Lemon Novecento, le plus grand pianiste qui ait jamais joué sur l'Océan. » (NP, p. 15) De plus, tout au long du roman, le narrateur insiste sur le fait que Novecento ne joue pas comme les autres musiciens, par le fait qu'il se fait toujours présenter par le chef d'orchestre, par le narrateur, mais aussi par les gens qui l'entendent jouer sur le bateau, comme s'il n'y en avait pas de meilleur. Il est possible d'établir ici un lien entre la longueur de son nom et l'ampleur de la renommée du pianiste. Dans la même lignée, il a été trouvé sur un piano, ce qui pourrait être vu comme un présage de sa réputation : « C'est un marin appelé Danny Boodmann qui l'avait trouvé [...] dans une boîte en carton. Il devait avoir dans les dix jours, guère plus. Il ne pleurait même pas, il restait là sans faire de bruit, les yeux ouverts, dans sa grande boîte. [...] Sur le piano. » (NP, p. 22)

³⁶ FORTIN, Marcel. « Le temps perdu et retrouvé avec Alessandro Baricco ». In *Agora*, vol. 8 no 2, mars-avril 2001. p. 42.

³⁷ LORCA, Alexie. « Baricco chante aussi ». In *Lire* no 315, mai 2003. p. 22.

Également, le nom du pianiste étant le titre du livre, une confusion s'installe chez une dame la première fois qu'il joue. Elle demande au commandant : « S'appelle comment? / - Novecento / - Pas la chanson, le petit garçon. / - Novecento. / - Comme la chanson? » (NP, p. 31) Nous sommes donc en présence d'une confusion dans le titre, dans le récit et dans le morceau que le jeune homme joue, ce qui donne plusieurs sens à un même mot, en plus de ne pas être un nom, mais un chiffre.

Pekisch, pour sa part, porte un nom inventé qu'il qualifie lui-même de ridicule, de nom qui n'en est pas un. Il le raconte dans une lettre qu'il écrit en réponse à Pehnt qui désire appeler son fils « Pekisch » :

*Et puis, ce n'est même pas un nom. Un vrai nom, je veux dire. Je ne suis pas né, moi, en m'appelant Pekisch. C'est venu après. Si vraiment tu veux tout savoir, j'en avais un, de nom, avant ce maudit jour où Kerr a débarqué avec sa bande. C'est là que j'ai tout perdu, et mon nom avec. Ce qui s'est passé c'est que pendant que je me sauvais, et j'étais dans une ville dont je ne me souviens même plus où elle était, je me suis retrouvé dans une chambre horrible avec une petite putain à trois sous, et elle s'est assise sur le lit et elle m'a dit, Moi je m'appelle Franny et toi? Qu'est-ce que j'en savais, moi. J'étais en train d'ôter mes pantalons. Je lui ai dit : Pekisch. J'avais entendu ça quelque part, mais va savoir où. C'est celui-là qui m'est venu : Pekisch. Et elle : Quel drôle de nom. Tu vois : même cette fille l'avait compris, que c'était un nom à la con [...]*³⁸ (CC, p. 285)

Le rapprochement avec le compositeur Mozart s'impose ici puisque ce dernier, tout comme Pekisch, a changé son nom lors d'un voyage en Italie. Cette modification correspond en même temps à un changement personnel qu'à un changement dans ses compositions :

L'Italie l'instruit moins qu'elle ne le révèle à lui-même; c'est sans doute pour l'éprouver qu'il italianise en Amadeo ou Amadeus le dernier de ses prénoms, Gottlieb (en latin Theophilus). Les œuvres nouvelles correspondent bien à cette découverte : symphonies, musiques de chambre, un premier opera seria, *Mitridate* (1770), une réussite formelle de virtuosité vocale, un oratorio, *la Betulia liberata* (1771, à Salzbourg entre deux voyages), un spectacle de

³⁸ BARICCO, Alessandro. 2003. *Op. cit.* p. 285.

cérémonie, *Ascanio in Alba*, un autre opera seria beaucoup plus personnel [...]³⁹

Tout comme Mozart, qui n'est pas né Amadeus, mais bien Gottlieb, Pekisch s'est lui-même attribué ce nom.

Les noms des personnages musiciens sont donc précurseurs de leur caractère : celui de Novecento, avec sa longueur anormale, peut être associé ensuite à son talent et celui de Pekisch, au compositeur Mozart qui a aussi changé le sien.

2.2.2 *La description physique du personnage de Novecento*

Novecento semble avoir été créé seulement pour jouer du piano, car le narrateur ne décrit que les parties de son corps essentielles pour pratiquer cette activité. Le plus souvent, ce sont ses mains ainsi que ses doigts qui sont nommés. Le narrateur les nomme en tout dix fois tout au long des 84 pages que compte le monologue. Ensuite, ce sont ses yeux qui sont nommés le plus souvent, soit cinq fois (ils sont importants pour lire une partition ou voir sur quelles touches poser ses doigts), sa tête, quatre fois (pour analyser la musique), ses pieds (pour utiliser les pédales) et finalement, ses fesses (pour s'asseoir), les deux nommées une seule fois. Donc, même au travers des descriptions, les mains sont les membres les plus importants pour le pianiste.

2.3. *Les termes empruntés à la musique dans Novecento : pianiste*

Les critiques et résumés situés sur les quatrièmes de couverture des livres de Baricco insistent sur le fait qu'ils se lisent comme des partitions. Or, si tel est le cas, ils regorgent de termes empruntés à la musique.

Tout au long du monologue *Novecento : pianiste*, le narrateur utilise, dans la version française du monologue, des termes puisés dans le langage musical, tantôt en français, tantôt en italien. Des expressions parfois utilisées avec l'intention de créer un effet musical, comme lorsque Tim Tooney, à la fin du récit, se retrouve devant Novecento et décrit le débit de sa

³⁹ MASSIN, Jean et Brigitte. 1985. *Histoire de la musique occidentale*. Coll. « Les indispensables de la musique ». Paris : Fayard. p. 609.

voix : « [...] c'est une voix, juste une voix, **adagio**, qui parle [...] » (NP, p. 74). Un *adagio* est un tempo lent utilisé dans les moments plus émotionnels. Lorsqu'un interprète voit cette indication, il sait qu'il aura à peser les notes, à prendre son temps pour jouer avec émotions, comme Novecento pèse ses paroles à la fin du roman. Ce terme d'« *adagio* » pourrait cependant être utilisé dans n'importe quel contexte dans la langue originale du roman, soit l'italien. Dans la traduction, par contre, une personne qui ne connaîtrait pas les rudiments de la musique ne pourrait savoir que ce tempo est lent et posé. Les termes musicaux de mouvement et les indications destinées au musicien sont habituellement en italien sur les partitions, ce qui pourrait donner une tout autre interprétation de l'œuvre si elle était étudiée dans sa langue originale.

Une seconde remarque sur le tempo est utilisée au tout début du monologue pour expliquer la façon dont celui qui voit l'Amérique le premier l'annonce à tous : « [...] (*adagio* et *lentissimo*) [...] » (NP, p. 13). Le premier terme a été expliqué plus haut; le second ne fait qu'accentuer le premier, car ils veulent exprimer la même vitesse d'exécution. Ces indications de tempo de débit donnent l'impression que la pièce de théâtre devrait être lue comme un morceau de musique.

Baricco utilise, dans *Novecento* : *pianiste*, d'autres termes qui ont la même définition en musique et en littérature, comme le « grand final » que l'instance narrative utilise à deux reprises. Au début, lorsqu'on baptise l'enfant trouvé, le narrateur l'utilise pour accentuer le dernier nom : « Il lui manquait un **grand final**. » (NP, p. 26) Le nom « Novecento » est donc un grand final, à l'image de ceux des grandes productions, comme les opéras. Le monologue en contient un aussi, nommé ainsi par le narrateur, lorsqu'il décrit l'explosion du bateau : « Le **grand final**, avec tous les gens qui regardent, au bout du quai et sur le rivage, le grand feu d'artifice, adieu tout le monde, le rideau tombe, flammes, fumée, et grande vague à la fin [...] » (NP, p. 74). Dans un opéra, le finale met en scène tous les personnages. Tout comme cette forme musicale, le monologue se termine par un finale mettant en scène les deux personnages, joués par le même comédien.

D'autres termes qui peuvent aussi faire référence à la musique, mais en ayant un autre sens, sont employés dans ce monologue. Tout d'abord, le narrateur utilise l'expression

« *tutti quanti* ». Dans le langage musical, on le retrouve sur les partitions des instrumentistes qui ne jouaient pas les notes écrites avant, lorsqu'un instrumentiste vient de faire un solo et qu'on veut avertir les autres de se remettre à jouer. On inscrit premièrement *solo* au-dessus des notes jouées par le soliste, puis l'indication *tutti quanti* vient avertir les instrumentistes qui ne jouaient pas de se remettre à jouer. Dans l'œuvre étudiée ici, on l'emploie pour signifier les émotions de la dame écoutant Novecento : « Il planta là la grosse dame riche avec ses larmes et *tutti quanti* [...] » (NP, p. 32) De plus, à la page 40, dans la didascalie, on peut lire l'indication suivante : « *Instant de pause et de silence.* » (NP, p. 40) En musique, la pause est une figure de silence qui équivaut à quatre temps de noire ou un temps de ronde. En littérature, elle se définit comme un arrêt de l'action dans le récit, dans ce cas-ci, celle de jouer du piano à cause d'un événement fracassant, c'est-à-dire le bris de la vitre de la salle de bal. Ainsi, le narrateur insère dans son récit des termes qui se rapportent au langage musical.

Des repères sur la musique entendue lors de la pièce de théâtre se retrouvent dans les didascalies. On décrit souvent le type de pièces jouées par Novecento :

(Commence une musique pour piano solo. C'est une sorte de danse, de valse, légère et douce. Le portant commence à se déplacer, faisant tourner le comédien autour de la scène. À mesure que le comédien progresse dans son récit, le mouvement se fait de plus en plus ample, jusqu'à frôler les coulisses.) (NP, p. 38-39)

À ce moment du récit, le texte appelle une sorte de valse, donc un morceau qui se danse, afin d'accentuer le mouvement de toupie effectué par le comédien. Cette forme musicale se caractérise au piano par un mouvement de va-et-vient du poignet gauche qui donne l'impression qu'elle tourne sur le clavier. La mélodie d'une valse vient aussi appuyer ce mouvement, c'est pourquoi elle fortifie la circonvolution décrite par le comédien. Un peu plus loin, lors du duel entre le héros et l'inventeur du jazz, le dernier morceau exécuté par Novecento est particulièrement bruyant :

(Part en audio un morceau d'une virtuosité folle, peut-être joué à quatre mains. Il ne dure pas plus de trente secondes. Il se termine par une charge d'accords fortissimo. Le comédien attend que le morceau soit fini, puis il reprend.) (NP, p. 56)

Le terme « fortissimo » est utilisé en musique pour indiquer une nuance très forte. Ce court morceau impressionne par sa rapidité d'exécution et le fait qu'il soit fort surprend les spectateurs. Donc, les indications musicales données dans les didascalies soulignent les actions du comédien.

On peut donc dire que le monologue *Novecento : pianiste* se lit un peu comme une partition musicale à cause des indications de mouvement et de nuances contenues dans le texte même ou les didascalies. Même si *Châteaux de la colère* ne contient pas de ce type d'indications, nous verrons dans le chapitre suivant que son rythme change selon les dispositions des paragraphes.

2.4. Le thème en musique comparativement à celui en littérature

Nous avons vu, dans le chapitre précédent, que la musique et la littérature se rapprochent sous différents angles. Dans le présent chapitre, et maintenant que nous avons vu dans le paratexte et le texte, s'annoncer une présence musicale, le lien qui nous intéressera sera celui entre le thème musical et le thème littéraire.

Selon Escal, en littérature, le thème renvoie à un contenu, il possède une unité de sens, un travail doit être fait de la part du lecteur pour le trouver, puisqu'il est caché, implicite, et il est général, c'est-à-dire qu'il se trouve dans plusieurs romans. En musique, le langage qui la compose n'est pas sur le plan du signifié, il ne renvoie à aucun contenu. Le thème est particulier, unique, souvent en position d'incipit et il est plus proche du thème linguistique que du thème littéraire : « Ainsi, le thème en musique classique, anonyme ou non, est original et unique [...]. Le thème littéraire (l'amour, la mort) est une entité qui transcende le texte, parcourt les textes, et, tout au contraire du thème musical, il est la chose du monde la mieux partagée [...] »⁴⁰.

Arroyas, pour sa part, croit que la musique se manifeste dans la littérature par des descriptions de sensation provoquant des émotions en évoquant des compositions ou des compositeurs. Il est plus facile pour le lecteur de voir un lien avec la musique lorsque le

⁴⁰ ESCAL, Françoise. 1988. *Op. cit.* p. 100-101.

thème de la musique y est présent : il peut faire des inférences quant au rôle joué par la musique dans le roman.

Pour Escal et pour Arroyas, le thème dans la littérature ne renvoie pas à la même chose. Escal compare n'importe quel thème dans la littérature à celui musical, tandis qu'Arroyas voit plutôt le thème de la musique comme une amorce d'une certaine écriture musicale dans un récit. Il est donc important de voir en quoi le thème de la musique est présent dans l'œuvre de Baricco afin de repérer ensuite comment elle s'insère dans la forme.

D'un roman de Baricco à l'autre, plusieurs thèmes sont exploités et reviennent. Nous verrons ici dans les livres *Châteaux de la colère* et *Novecento : pianiste* les thèmes de l'enfermement, par rapport à la situation particulière des musiciens, du génie et de la folie associés aux musiciens, de l'interprétation musicale ainsi que du spectacle.

2.4.1 La situation particulière des personnages musiciens

Baricco fait évoluer ses musiciens dans des lieux restreints, comme si ceux-ci, par leur nature, devaient être limités dans ce qu'ils font. Novecento vit sur un bateau et Pekisch, dans un village (imaginaire de surcroît).

Pour ce qui est de Novecento, le narrateur et les gens qui l'entourent voient sa situation sur le *Virginian* comme un emprisonnement : « Pourquoi est-ce que tu restes dans cette prison flottante [...] » (NP, p. 45) Mais Novecento est à l'aise sur ce bateau : « Ils racontaient des drôles de choses : ils disaient : Novecento, il est jamais descendu. Il est né sur le bateau, et depuis, il y est resté. Toujours. Vingt-sept ans sans mettre pied à terre, jamais. » (NP, p. 35) De plus, cette situation lui apporte un public nouveau à chaque traversée : « Le monde, il ne l'avait peut-être jamais vu. Mais ça faisait vingt-sept ans que le monde y passait, sur ce bateau : et ça faisait vingt-sept ans que Novecento, sur ce bateau, le guettait. Et lui volait son âme. » (NP, p. 43) Aussi, lorsque Novecento veut enfin descendre du *Virginian*, il ne réussit pas, comme si sa place était sur ce paquebot et non ailleurs, sur la terre ferme. Il n'existe pas en dehors : « Moi qui n'avais pas été capable de descendre de ce bateau, pour me sauver moi-même, je suis descendu de ma vie. Marche après marche. Et chaque marche était

un désir. À chaque pas, un désir auquel je disais adieu. » (NP, p. 79) Il va même jusqu'à comparer sa situation de pianiste virtuose à celle de Dieu :

Mais si je monte sur cette passerelle et que devant moi se déroule un clavier de millions de touches, [...] / Des millions et des milliards de touches, qui ne finissent jamais, c'est la vérité vraie, qu'elles ne finissent jamais, et ce clavier-là, il est infini / Et si ce clavier est infini, alors / Sur ce clavier-là, il n'y a aucune musique que tu puisses jouer. Tu n'es pas assis sur le bon tabouret : ce piano-là, c'est Dieu qui y joue. (NP, p. 76-77)

Novecento voit ainsi son incapacité à vivre sur la terre ferme et l'obligation qu'il a de rester sur le bateau et de continuer à jouer du piano : « La terre, c'est un bateau trop grand pour moi. C'est un trop long voyage. Une femme trop belle. Un parfum trop fort. Une musique que je ne sais pas jouer. » (NP, p. 77) Cette situation rappelle celle du pianiste Glenn Gould qui traîne sa chaise d'un concert à l'autre. Cette chaise, dont les pattes ont été raccourcies, lui permet d'avoir la position qu'il juge idéale pour jouer : « C'était à l'origine une chaise de bridge, avec chaque pied séparément réglable en hauteur, pour que Glenn puisse se mouvoir en avant, en arrière et de côté. »⁴¹ En fait, il ne joue jamais s'il n'est pas assis sur cette chaise ajustée, comme Novecento ne joue jamais s'il n'a pas « l'Océan sous les fesses ». (NP, p. 51)

Dans la préface introduisant l'édition bilingue du monologue, Françoise Brun explique une autre façon d'associer les situations de Glenn Gould et de Novecento :

Comme Novecento qui choisit le lieu de son enfermement, le bateau, Gould choisit le sien : les studios d'enregistrement, espace confiné, délimité, organisé mais ouvert sur le monde entier et sur le futur, comme Novecento, dans sa prison flottante, s'ouvre au monde pour recevoir toutes les histoires que les passagers emportent avec eux. Pour Gould, comme pour Novecento, pas de maître, pas de précédent, pas de successeur [...]⁴²

Pekisch, pour sa part, vit dans un village imaginaire nommé Quinnipak. C'est sa situation de musicien unique qui lui permet d'inventer et de composer, d'avoir des interprètes

⁴¹ BIENVENUE, Pierrette. *Glenn Gould*. 1997. Montréal : Lidec. p. 14.

⁴² BRUN, Françoise. « Aussi longtemps qu'il restera des histoires à raconter... » In BARICCO, Alessandro. 2006. *Novecento : pianiste, un monologue/Novecento : Un monologo*. Paris : Gallimard. Coll. « Folio bilingue ». p. 24.

ainsi qu'un public. Il a mis au point l'humanophone et dirige la fanfare, deux activités qui permettent aux habitants de Quinnipak de pratiquer la musique, mais aussi de se rassembler deux fois par semaine : « La fanfare de Pekisch répétait tous les mardis soir. L'humanophone répétait le vendredi. Le mardi c'était la fanfare. Bon. » (CC, p. 179) Ce qu'il appelle l'humanophone est un instrument à « voix humaine » ressemblant à un orgue humain inventé par Pekisch lui-même. Chacune de ses notes est chantée par une personne différente et ainsi, chacun possède sa propre note. Pekisch doit actionner les touches d'un clavier qui tirent ensuite sur une corde accrochée sur le doigt de chaque participant qui, lorsqu'il sent cette pression, chante sa note lorsqu'elle est demandée. Cette situation tenue par Pekisch du musicien unique dans un village entier ressemble fortement à celle d'un musicien de la cour de l'ère baroque, comme Bach qui composait pour les princes d'Esterhazy ou encore Lully à la cour du roi Louis XIV, ces compositeurs qui avaient l'exclusivité à la cour.

En les faisant évoluer dans des univers clos, les musiciens peuvent y aller de toute leur créativité, contrairement aux compositeurs des siècles précédents ou encore aux musiciens contemporains, qui doivent suivre des modes, des règles, pour se faire écouter à leur juste valeur. Même si des éléments se rapprochent de la réalité vécue par certains musiciens, Novecento et Glenn Gould ou Pekisch et Bach, il n'empêche qu'ils bénéficient d'une situation particulièrement propice à la création.

2.4.2 Le génie et la folie : une caractéristique mélomane

Souvent associés et aussi thèmes importants dans plusieurs romans de Baricco, le génie et la folie sont très présents dans les deux œuvres étudiées. Novecento et Pekisch, tous les deux, comme certains compositeurs ou interprètes, sont vus par le monde extérieur comme parfois fous, parfois géniaux. Ils oscillent constamment entre le génie et la folie, souvent de façon simultanée. Ces deux folies ou génies, selon, ont la musique comme point de départ.

Dans *Novecento : pianiste*, lorsque le narrateur parle du génie, il parle aussitôt de la folie. Par exemple, dans la même page, le narrateur dit : « Tu pouvais te dire qu'il était fou. Mais ce n'était pas si simple », puis il commence le paragraphe suivant en disant : « Il avait du génie pour ça, il faut le dire. » (NP, p. 43) Puis, à la fin du monologue, lorsque le narrateur

devient Novecento, il dit : « Je ne suis pas fou, mon frère. On n'est pas fou quand on trouve un système qui vous sauve. On est rusé comme l'animal qui a faim. La folie, ça n'a rien à voir. C'est le génie, ça. » (NP, p. 79), et plus loin : « Ce n'est pas de la folie, mon frère. C'est de la géométrie. » (NP, p. 81) Même s'ils sont souvent associés, la folie est plus souvent traitée seule, du moins lorsque le narrateur rencontre Novecento pour la première fois, lors de la tempête : « [...] je le trouvais un peu bizarre [...] Il est fou ce type [...] dit le dingue [...] » (NP, p. 36-37) Donc, la première impression laissée par Novecento est qu'il est fou. Mais en le connaissant mieux, le narrateur finit par le trouver génial.

Certains qualifient aussi Glenn Gould de fou, d'autres, de génie. Tout comme Novecento, Glenn Gould passe pour génial dans sa façon d'interpréter les classiques, mais il passe pour fou à cause de ses diverses manies. Il le dit d'ailleurs lui-même :

J'espère que ce qu'on a appelé mes excentricités personnelles n'empêcheront pas les gens de voir quelle est la nature véritable de mon jeu. Je ne crois pas du tout être un excentrique. Il est vrai que je porte presque constamment une ou deux paires de gants, que je me déchausse parfois pour jouer, et qu'il m'arrive pendant un concert d'être dans un tel état d'exaltation qu'on a l'impression que je joue du piano avec mon nez.⁴³

Vers la fin du monologue, on pourrait croire Novecento plus fou encore, ou plus génial. Pourquoi un homme voudrait-il laisser tomber ses désirs au profit d'un seul, jouer du piano? Et même ce dernier, il le laissera tomber, puisqu'il meurt dans une explosion à la fin du monologue : « C'est un travail d'orfèvre. J'ai désarmé le malheur. J'ai désenfilé ma vie de mes désirs. » (NP, p. 81) Encore une fois, lorsque Novecento fait allusion à ses désirs envolés, on peut faire une analogie avec le pianiste Glenn Gould qui quitta la scène de manière définitive le 10 avril 1964 pour se consacrer entièrement à l'enregistrement en studio et à la réalisation d'émissions radiophoniques et télévisuelles. Schneider, dans *Glenn Gould piano solo* dit d'ailleurs : « Il y a cette ligne selon laquelle sa vie s'est pliée en deux comme une lettre après qu'on l'a lue, s'est condamnée elle-même à la solitude comme on allait au

⁴³ GOULD, Glenn. 1986. *Non, je ne suis pas du tout un excentrique*. Paris : Fayard. p. 16.

désert, s'est abandonnée à l'extase.⁴⁴ » Lui aussi, il semble vivre dans sa solitude : « Il n'assistait ni aux concerts, ni aux répétitions, ni aux cocktails donnés lors de la visite de musiciens étrangers, comme c'est l'usage. Beaucoup de musiciens de Toronto même ignoraient qu'il vivait parmi eux. »⁴⁵ Gould s'est coupé volontairement non seulement de manière physique, mais aussi émotionnellement du monde. Ce retirement, planifié d'avance, se compare aisément avec celui que Novecento doit effectuer pour « ensorceler » ses désirs. Aussi, l'état de Novecento qui, tout au long du monologue, n'a d'amour que pour la musique, fait penser à l'absence de vie intime associée à Glenn Gould, ce qui nous permet ici d'affirmer que le personnage de Novecento est bel et bien inspiré de Glenn Gould.

Pekisch, pour sa part, souffrira du « comma musical ». En musique, le comma est un intervalle très petit, et pour certains, très perceptible par une oreille, même non exercée, et pour d'autres, non perceptible par une oreille non musicienne. Il représente le huitième ou le neuvième de ton selon la gamme envisagée. Pour Pekisch, tout commence lorsqu'il trouve enfin « sa » note, puisque selon lui, tout le monde a sa propre note. Du moins, c'est ce qu'il exploite avec l'humanophone, son instrument à « voix ». Bref, Pekisch n'a pas de note à lui jusqu'à ce qu'il la trouve un soir de pluie, lorsque le clocher de Quinipak sonne onze heures. Ce passage le fait passer pour fou en le comparant à un « pendule devenu fou » (CC, p. 121), puisqu'il fait le va-et-vient entre le perron de la maison et le clavier du piano pour trouver cette note qu'il entend entre les gouttes de pluie. Si quelqu'un passait à ce moment, il le croirait fou. D'ailleurs, la veuve Abegg, qui l'héberge, dit de cet événement qu'il est « la racine de tous ses maux, et de cette inquiétude qui le dévore [...] » (CC, p. 128) Il en fera une obsession des commas que lui entend, mais pas les autres. Comment ne pas penser que Pekisch est fou lorsqu'on se rend compte qu'il entend des notes qui, pour tous, n'existent pas? Lorsqu'on ne sait pas qu'en réalité, elles existent? En fait, puisqu'il ne peut les trouver sur un piano, il essaie de les trouver sur les cordes de la penderie en s'amusant à pincer les cordes tout en les étirant plus ou moins selon le son qu'il veut obtenir :

⁴⁴ SCHNEIDER, Michel. *Glenn Gould piano solo*. 1988. Coll. « Folio ». Paris : Gallimard. p. 13.

⁴⁵ BIENVENUE, Pierrette. 1997. *op. cit.* p. 48.

Pekisch a pris la vieille penderie de la veuve Abegg, il a enlevé les portes, il a couché la penderie par terre, il a pris sept cordes en boyau identiques, il a cloué un des bouts à une extrémité du meuble et les a tendues jusqu'à l'autre extrémité où il les a fixées sur des petites poulies. Il actionne les poulies, modifiant au millimètre près la tension des cordes. Les cordes sont minces, quand Pekisch les fait vibrer elles émettent une note. Il passe son temps à tourner ces poulies d'un rien. Personne n'entend de différence entre les cordes : elles ont l'air de jouer toutes la même note. Mais lui, il bouge un peu les poulies et il entend des dizaines de notes différentes. Ce sont des notes invisibles : elles se cachent entre celles que tout le monde peut entendre. Et il passe tout son temps à les chercher. Peut-être qu'un jour ça va le rendre fou? (C.C. p. 175-176)

On peut donc comprendre que les gens qui l'entourent le croient fou. Aussi, il finira par mourir de cette folie des commas puisque son agonie constituera à entendre dans sa tête plusieurs mélodies jouées en même temps, non seulement dans des tons différents, mais dans des tonalités qui n'existent pas sur un instrument de musique occidental.

Mis à part « sa » note qui le rend fou aux yeux du narrateur, d'autres personnages le voient comme fou. À commencer par le Pr Dallet, à qui Pekisch envoie une lettre expliquant des découvertes qu'il a faites sur la propagation des sons et qui dit : « cet homme est fou » et à qui Marius Jobbard, son élève, répond : « [...] ce que vous écrivez est absolument génial [...] ». (CC, p. 53) Aussi, lorsque Kuppert raconte son histoire, il dit de Pekisch qu'« il vivait pour la musique et c'est tout... pour ça il avait une vraie folie, il avait du génie... » (CC, p. 230) Dans ces extraits, le même constat survient qu'avec Novecento. Les gens qui entourent les personnages de Pekisch et de Novecento ne savent pas s'ils doivent voir en eux une certaine folie ou du génie. Ils ont certainement un talent ou des capacités anormales, mais de là à les traiter de fous, ils ne peuvent trancher.

2.4.3 Les figures de l'interprète et du compositeur

Les inventions de Pekisch sont en lien avec la musique, avec les sons : l'humanophone, le long tube qui sert au déplacement du son. En fait, on pourrait dire que Pekisch est très en avance sur son temps puisque le téléphone n'a pas encore été inventé, ni le gramophone, encore moins la musique dodécaphonique ou concrète, à laquelle il fait souventes fois référence. Ces inventions et compositions existent dans sa tête, il ne sait

seulement pas encore les concrétiser. Dans un monde où l'enregistrement empêche l'auditeur de bien apprécier le direct, Novecento, lui, vient tout chambouler, de même que Glenn Gould qui prône l'idée de l'improvisation, de la composition instantanée. Ces deux interprètes, même si l'un est imaginaire, jouent la musique d'une façon autre, non conventionnelle. Leur idée du spectacle diffère de celle de l'éternel recommencement imposé par l'enregistrement et par ce qu'il engendre comme concert.

Si nous faisons une brève histoire de l'enregistrement selon Attali dans *Bruits*, on se rend compte qu'en l'enregistrant, la musique cesse d'être collective et devient un plaisir individuel. La société, qui jusqu'alors était une société du spectacle, cesse de plus en plus d'apprécier les morceaux lors de performances uniques et en direct. Ainsi, l'homme savoure maintenant individuellement ces spectacles dans le confort de son salon. On passe, en Occident, de la représentation unique à la répétition, phénomène surtout observé par Walter Benjamin dans son essai « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », dans lequel il postule que l'œuvre d'art, en perte de son aura, se voit attribuer une nouvelle existence. Pour lui, de tous temps, l'art est reproductible, d'où l'importance de l'authenticité. La reproduction ne fait que « [...] rapprocher l'œuvre du récepteur »⁴⁶. Si nous revenons à Attali, s'ensuit une période de marchandisation de la musique, qui arrive avec la création d'un marché pour la musique populaire, donc à partir de la période jazz, puis de celle du rock, dont l'arrivée concorde avec celle du Juke-box, du 33 tours ainsi que de la radio FM. On allie maintenant musique et science, ce que Pekisch faisait avant son temps.

2.4.3.1 *L'interprétation selon Baricco*

Dans son essai *L'âme de Hegel et les vaches du Wisconsin*, Baricco traite longuement de l'interprétation, de la façon dont elle détermine une certaine spiritualité (transcendance) dans les œuvres de musique cultivée (c'est de cette façon que Baricco désigne la musique dite « classique »⁴⁷) et dans la façon dont on doit interpréter actuellement les œuvres d'époques

⁴⁶ BENJAMIN, Walter. 2000. « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » in Œuvres III. Coll. « Folio ». Paris : Gallimard. p. 275.

⁴⁷ BARICCO, Alessandro. 1998. *L'âme de Hegel et les vaches du Wisconsin*. Trad. de l'italien par Françoise Brun. Coll. « Folio », Paris : Gallimard, p. 13.

précédentes. L'interprétation est si importante que Baricco dit qu'une musique d'art, qu'il appelle cultivée, est déterminée par celle-ci : « Autrement dit : aucun produit musical n'est *a priori* ou par la seule vertu de son intentionnalité, autre chose qu'un simple produit de consommation. Il devient quelque chose de différent à partir du moment où se déclenche à son sujet l'instinct d'interprétation. »⁴⁸ Bref, sans l'interprétation, l'œuvre musicale n'est qu'un produit de consommation comme un autre.

Par contre, ne sont pas interprétables toutes les œuvres : seulement celles qui se transcendent. Cette seconde vie, qui donne une spiritualité à l'œuvre, n'est pas donnée à toutes.

En outre, si nous y réfléchissons bien, l'interprétation est en même temps la seule transmission possible d'une œuvre musicale. Et ce, parce que la musique est un son. Ce phénomène expliquerait l'habitude des mélomanes à vouloir entendre la version entendue à l'époque des compositeurs qui les ont créées. La transmission plutôt que l'interprétation serait privilégiée par les auditeurs de musique classique. Pour Baricco, cette tendance, ce désir de fidélité, paralyserait l'interprétation. Les temps ont changé depuis Beethoven, nous avons eu Mahler, Ravel, Morricone, etc., le contexte socioculturel est bien différent de celui de Beethoven. Chaque œuvre est donc présente actuellement avec son lot d'histoires, d'interprétations qui en ont été faites. L'original n'existe plus, il est perdu. Par contre, les interprétations, elles, toujours selon Baricco, sont infinies. L'interprète se doit d'être le « médium » entre l'époque de l'œuvre et son époque à lui. Il doit inventer une œuvre passée dans son présent à lui.

Finalement, pour Baricco, la modernité ne peut qu'être violence. La musique cultivée actuelle n'étant plus régie par des règles précises, l'interprétation d'œuvres passées n'est plus possible. Aujourd'hui, même la différence entre art et culture est floue. Le geste reliant le présent au passé est violent, excessif, comme une explosion : « [L'œuvre] ne se présente plus comme une icône à adorer, immuable et figée. [...] Elle ne conditionne plus l'indifférencié

⁴⁸ *Ibid.* p. 37.

sous la forme pure d'objets agréables et faciles à consommer. »⁴⁹ Les mélomanes, n'ayant aucun plaisir à écouter la musique moderne, construisent des préjugés sur elle et empêchent ainsi les interprètes d'œuvres passées de les actualiser.

2.4.3.2 *Les improvisations de Novecento*

Les pièces que joue Novecento sont en même temps une interprétation et une transmission d'un morceau, elles sont composées et jouées dans un geste unique :

Ceux qui descendaient du bateau parlaient d'une musique bizarre, et d'un pianiste, on aurait dit qu'il avait quatre mains tellement il jouait de notes. De drôles d'histoires circulaient, quelques-unes vraies, parfois, comme celle du sénateur américain Wilson qui avait fait tout le voyage en troisième classe parce que c'était là que Novecento jouait quand il ne jouait pas les notes normales mais les siennes, qui ne l'étaient pas, normales. (NP, p. 47)

On imagine ici que les notes normales sont celles attendues par un public cultivé, par les mélomanes dont Baricco dit qu'ils cherchent la fidélité, la répétition de l'œuvre endisquée. Évidemment, lorsque Novecento improvise, il cherche à extérioriser ses propres sentiments qui, selon le sénateur Wilson, ne sont pas « normaux ». Mais qu'est-ce que la « normalité » ? On se réfère à un support audio. Dans le monologue, Novecento n'a rien enregistré. Par contre, dans le film *Legend of 1900* de Giuseppe Tornatore, un homme vient lui faire enregistrer une pièce improvisée, mais Novecento refuse qu'elle quitte le bateau, qu'elle le quitte, comme si la musique, étant l'expression de ses sentiments (présents), ne pouvait être jouée sans lui (à un autre moment). Il casse donc la matrice qui avait été faite. On aurait pu imaginer aussi que Novecento, devant la possibilité d'endiscquer, aurait préféré ce mode plutôt que l'interprétation en direct, surtout si on se fie au fait que le personnage est inspiré du pianiste Glenn Gould. Ce dernier, même s'il jouait ses morceaux pour qu'ils aient l'air improvisés, préférerait l'enregistrement aux concerts. Il semble que pour Glenn Gould, l'enregistrement soit un lieu où l'on peut justement jouer avec cette reproductibilité afin que

⁴⁹ *Ibid.* p. 56.

⁵¹ BACKÈS, Jean-Louis. 2001. *Musique et littérature : Essai de poétique comparée*. Paris : Presses Universitaires de France,

chaque pièce paraisse improvisée sans l'être. Ainsi, il diffère de Novecento en ce point : Novecento reproduit en direct (et de cette façon, de manière différente puisqu'improvisée) les pièces qu'il entend, tandis que Glenn Gould les enregistre et par le fait même les peaufine.

Aussi, les gens, mais surtout le narrateur, exagèrent souvent les talents de Novecento tout au long du monologue. Par exemple, en disant qu'il joue comme s'il avait « quatre mains » ou encore qu'il est capable de jouer « vingt jazz à la fois », afin de le rendre plus impressionnant, plus grand que nature et donc pratiquement irréel. Le narrateur explique : « Nous, on jouait de la musique, lui c'était autre chose. Lui, il jouait... quelque chose qui n'existait pas avant que lui ne se mette à le jouer, [...]. Quelque chose qui n'existait nulle part. Et quand il quittait son piano, ça n'existait plus... ça n'était plus là, définitivement... » (NP, p. 21) Le narrateur met l'accent sur le fait que la musique jouée par Novecento n'existe pas : Novecento improvise merveilleusement. À la fin, on insiste sur ce fait :

C'était comme quand il s'asseyait au piano et qu'il commençait à jouer, aucune hésitation dans ses mains, les touches semblaient les attendre depuis toujours, ces notes, comme si elles n'avaient jamais existé que pour ces notes-là, et uniquement pour elles. On avait l'impression qu'il inventait dans l'instant : mais ces notes-là, quelque part dans sa tête, elles étaient écrites depuis toujours. (NP, p. 68-69)

Donc, les notes jouées par Novecento sont réfléchies et, comme l'explique Jean-Louis Backès dans *Musique et littérature : Essai de poétique comparée* : « Il ne s'agit pas d'invention instantanée à partir de rien. Improviser, c'est utiliser, avec une intuition juste du moment, un jeu de formules familières.⁵¹ » Novecento fait exactement cela lorsqu'il improvise. Tout comme pour le reste des sphères de sa vie. Comme Glenn Gould, encore, toute sa vie est à l'image de la musique qu'il joue, Novecento improvise sa vie. Les mélodies qu'il invente, selon le narrateur, existent depuis toujours, tout comme l'Amérique dans les yeux de la personne qui l'aperçoit le premier.

Glenn Gould voulait aussi que ses morceaux paraissent improvisés. Il ne les pratiquait pas avant de les jouer en public ou de les enregistrer. Et, dans un geste d'arrogance ultime, il pouvait se curer les ongles pendant les tutti de l'orchestre lors d'un concert. Il a peu de respect pour le public qui l'écoute, puisque ce dernier n'a pas plus de respect pour lui en

lui demandant des interprétations dictées par les enregistrements. Et même, pour ajouter du réel à ses enregistrements, on l'entend compter ou chanter la mélodie, ce qu'il était incapable de taire et qui a donné du trouble aux techniciens qui travaillaient dans les studios.

2.4.3.3 *Les compositions de Pekisch*

Pour Pekisch, contrairement à Novecento, les morceaux joués non seulement ne sont pas improvisés, mais ils sont médités et écrits. On dit que « [...] depuis douze ans [...] Pekisch avait pris en main la vie musicale de la cité [...] » (CC, p. 150) Ses compositions servent uniquement dans un but purement lucratif, afin d'amuser et d'occuper les habitants du village. Pekisch interprète ses œuvres lorsqu'il joue de l'humanophone, sinon, il les dirige lors des pratiques de la fanfare. Aucun sentiment ou autre n'est décrit afin que le lecteur s' imagine la façon dont ces œuvres sont interprétées. Seulement les titres lui sont donnés, par exemple, *Pâturages de nos ancêtres*, *Tombe le jour*, *Que radieux soient les lendemains*, etc. Son rôle est de divertir les villageois et de les initier à la musique : « [...] les exhibitions conçues par Pekisch constituaient pour la ville un précieux motif d'orgueil. » (CC, p. 150) L'interprétation est pour lui une activité qui se prépare, elle n'est pas une improvisation.

2.4.4 *L'importance du spectaculaire*

Dans les œuvres *Novecento : pianiste* et *Châteaux de la colère*, le spectaculaire tient une place primordiale. Dans le premier, il est la partie médiane du monologue et le point culminant et dans le second, il correspond au grand final.

2.4.4.1 *Description du spectaculaire et son importance selon Baricco*

Si la nouvelle musique reste inaccessible pour le public, qu'est-ce qui remplace le vide créé par l'absence de musique cultivée dans la société moderne? Selon Baricco, c'est le spectacle qui prend le rôle que devrait avoir la nouvelle musique en tant que musique cultivée. Il prend pour exemple les œuvres de Puccini et de Mahler. Les symphonies de Mahler et les opéras théâtraux de Puccini, par leur côté spectaculaire, sont accessibles à tous, ce qui les relie à la modernité, par « [une] manœuvre qui était exactement l'inverse de celle

tentée par la Nouvelle Musique.⁵² » Selon Baricco, Puccini et Mahler ont la même idée pour affronter la modernité, soit une révision draconienne de l'idée du spectaculaire, par l'émotion et la surprise.

À son époque, Adorno trouvait la musique de Puccini trop légère comparativement à la musique cultivée. Pour sa part, Baricco relève que la musique légère, du temps de Puccini, n'existait pas. « Quand Adorno parle de musique légère (on est dans les années soixante), il ne pense pas simplement à un répertoire populaire déterminé : il pense à un certain système de consommation, à un public particulier, à une organisation de marché bien précise. »⁵³ Puccini aurait été l'instigateur de la musique légère et de l'idée qui s'ensuit. « Les œuvres de Puccini allaient vers un lieu qui n'existait pas encore, et qui deviendrait pourtant, quelques années plus tard, demeure de la modernité. »⁵⁴ C'est le recyclage des œuvres d'art en marchandise (tournée vers les désirs et attentes du public) qui a amené Puccini vers une nouvelle conception du « [...] spectacle capable de résister au choc de la modernité.⁵⁵ » Pour plaire à tous, il choisit des histoires puisées dans l'imaginaire collectif et fait en sorte que les événements se déroulent à un rythme vertigineux. « Là encore, Puccini devinait une des tendances de la modernité : fabriquer des produits dans lesquels le temps de décodage soit réduit au minimum, et qui puissent être consommés de la façon la plus immédiate et la plus large possible. »⁵⁶ Les spectateurs sont tous subjugués devant ces opéras, encore aujourd'hui.

Dans le cas de Mahler, Baricco compare son œuvre à une explosion. Après des années de symphonies formelles de Mozart à Brahms, Mahler vient changer cette conception. Il intègre des éléments extérieurs à la symphonie, comme des refrains populaires, des mélodies enfantines, des fanfares, des chœurs, etc., mais aussi, le rythme n'y est plus symétrique comme anciennement. Ce sont des fragments d'une explosion, le spectacle du spectacle. Comme Puccini, Mahler attire tous les types de public en utilisant la technique du poème symphonique pour narrer une histoire musicale. Il faisait, selon Baricco, des trames

⁵² BARICCO, Alessandro. 1998. *op. cit.* p. 101.

⁵³ *Ibid.* p. 102.

⁵⁴ *Ibid.* p. 103.

⁵⁵ *Ibid.* p. 105.

⁵⁶ *Ibid.* p. 110.

sonores avant la lettre, on a d'ailleurs souvent utilisé sa musique comme bande sonore au cinéma. Ses symphonies sont des toiles de fond à des événements visuels qui ne surviennent pas (Baricco surnomme sa musique : « cinéma aveugle »). Justement à cause du cinéma, sa musique est beaucoup plus accessible aujourd'hui qu'à son époque : « Ce qu'il y a de génial en elles vient de ce qu'elles s'offrent comme des carrefours qui sont traversés d'événements sonores. »⁵⁷

Nous verrons, dans les œuvres étudiées, comment Baricco intègre son idée du spectacle dans ses histoires. Pour *Novecento*, il correspond au duel : tous les éléments du spectacle se retrouvent dans ce dernier, le public enchanté, mais surtout les performances. Pour ce qui est de *Pekisch*, ce spectacle correspond à une explosion, autant pour les spectateurs que pour le lecteur.

2.4.4.2 La virtuosité de *Novecento* ou le spectacle accessible à toutes les classes sociales, aux petits et aux grands

Pour qu'il y ait spectacle, l'élément le plus important est sans considération le public. Dans le monologue *Novecento : Pianiste*, ce sont les gens sur le bateau qui forment celui de *Novecento*. L'assistance est formée de deux mille passagers environ par traversée et est divisée en trois classes.

L'événement le plus important du monologue en termes de phrases et de récit est le duel. Les autres représentations étant jouées par tous les musiciens, elles ne créent pas de vagues chez le public, passant ainsi plutôt inaperçues. Ce dernier réagit énormément lors du duel, autant par la manière de jouer de Jelly Roll Morton que par la victoire inattendue de *Novecento*. L'assistance, formée des passagers et des musiciens, est éblouie, au départ, par l'entrée grandiose de Jelly Roll Morton : « [...] Jelly Roll Morton se présenta dans la salle de bal des premières classes [...]. Chacun savait exactement ce qu'il avait à faire. Les danseurs s'immobilisèrent, nous, à l'orchestre, on posa nos instruments, le barman servit un whisky, les gens firent silence. » (NP, p. 50-51) Les musiciens arrêtent de jouer, les spectateurs se taisent et *Novecento* cède la place à l'inventeur du jazz. Tous sont impressionnés. Ce n'est

⁵⁷ *Ibid.* p. 114.

qu'après la troisième pièce jouée par Jelly Roll Morton que le narrateur commence à décrire la réaction du public face au spectacle : « Les gens devinrent fous. Ils criaient, ils applaudissaient, ils n'avaient jamais vu un truc pareil. Ça faisait un boucan, tu te serais cru le jour de la Fête Nationale. » (NP, p. 55) Puis, voyant que Jelly Roll Morton se prend très au sérieux et refuse de voir que Novecento ne fait que s'amuser, ce dernier décide qu'il gagnera. L'assistance répond en sa faveur : « Le public avala tout ça sans respirer. En apnée. Les yeux vissés sur le piano et la bouche ouverte, comme de parfaits imbéciles. » (NP, p. 56) Le temps d'analyser la situation, le public se réveille et acclame Novecento : « Et ce fut alors une apothéose de cris et d'applaudissements, un boucan énorme, [...] tout le monde qui hurlait, qui voulait toucher Novecento, le bordel généralisé, on n'y comprenait plus rien. » (NP, p. 57) Donc, le public sait reconnaître le gagnant : il ne voit même pas Jelly Roll Morton qui quitte la salle de bal, consacrant ainsi Novecento comme le gagnant du duel. Ce duel se trouve aussi être le point culminant de la carrière pianistique de Novecento : c'est lors de celui-ci qu'il se découvre meilleur que l'inventeur du jazz.

Un duel musical est une compétition au cours de laquelle chaque artiste interprète un morceau à tour de rôle jusqu'à ce qu'un des deux déclare forfait et désigne ainsi son concurrent gagnant du combat. On ne rapporte que très peu de duels (ou compétitions) dans l'histoire de la musique. Un, en particulier, opposant Mozart et Clémenti, gagné d'ailleurs par ce dernier et dont une sonate aurait inspiré plus tard un air dans *La Flûte enchantée* de Mozart.

Jelly Roll Morton est un pianiste mort en 1941, la date de sa naissance reste obscure, certains historiens du jazz optent pour l'année 1890, d'autres pour 1895⁵⁸. Il s'est flatté d'avoir été, en 1938, l'« Inventor of jazz » à cause de la nouvelle dénomination donnée au style qu'il pratiquait à l'époque, le « ragged music » se nommant dorénavant « jazz music »⁵⁹. Sa seule contribution aurait été d'ajouter une basse syncopée dans les ragtimes. Dans *Novecento : pianiste*, on le présente cependant comme tel, « l'inventeur du jazz » :

⁵⁸ Wikipedia : L'encyclopédie libre. [en ligne]. Jelly Roll Morton. Adresse URL : http://fr.wikipedia.org/wiki/Jelly_Roll_Morton (page consultée le 25 avril 2005)

⁵⁹ MALSON, Lucien et Christian BELLEST, *Le jazz*, Paris, Presses universitaires de France, 1987, p. 27. coll. « Que sais-je? »

Lui, c'était un type, quand il faisait des concerts, il écrivait sur les affiches : ce soir, Jelly Roll Morton, l'inventeur du jazz. Ce n'était pas juste une manière de dire : il en était convaincu : l'inventeur du jazz. Il jouait du piano. Toujours un peu assis de trois quarts, et avec deux mains comme des papillons. Ultra-légères. Il avait commencé dans les bordels, à la Nouvelle-Orléans, c'est là qu'il avait appris à effleurer les touches et caresser les notes : à l'étage au-dessus les gens faisaient l'amour, et ils voulaient pas entendre du bastingue. Eux, ils voulaient une musique qui sache se glisser derrière les tentures et sous les lits, sans déranger. Lui, il leur jouait cette musique-là. Et pour ça, vraiment, il était le meilleur. (NP, p. 46)

Dans ce passage, le narrateur décrit très bien la façon de jouer des ragtimers en illustrant leur manière légère de toucher les notes. En premier lieu, le champ lexical de cet extrait tourne autour de l'idée de légèreté : « papillons », « ultra-légères », « effleurer », « caresser », « se glisser ». Ces derniers termes peuvent aussi être associés à l'amour, en y ajoutant « bordel » et « faisaient l'amour ». La musique et l'amour se complètent parfaitement dans ce segment afin de se fondre l'un dans l'autre. En second lieu, les phrases sont très courtes et permettent au narrateur de bien appuyer les pauses entre chacune. On pourrait les comparer aux phrases musicaux qui permettent de séparer les différents éléments d'un thème. Ceux-ci comportent, dans un ragtime, approximativement deux à quatre mesures et sont donc très courts. Finalement, les répétitions rappellent les expositions et réexpositions d'un thème dans une sonate ou une symphonie. On répète ainsi deux fois que Jelly Roll Morton est l'inventeur du jazz, mettant l'accent sur la deuxième répétition en la précédant de deux points. On répète aussi le verbe « jouer » au début et à la fin du passage. La première fois en l'associant au piano, la deuxième fois à la musique.

Pour Novecento, le duel est un moyen d'apprendre et non une compétition qu'il faut gagner à tout prix. Il est beaucoup plus impatient d'entendre jouer l'inventeur du jazz que de se mesurer à lui :

On ne peut pas dire que Novecento s'intéressait beaucoup à cette histoire. D'ailleurs, il ne comprenait pas vraiment. Un duel? Et pourquoi? Mais ça l'intriguait. Il avait envie d'entendre comment diable il pouvait jouer, l'inventeur du jazz. Il ne disait pas ça pour plaisanter, il y croyait vraiment : que Jelly Roll était l'inventeur du jazz. À mon avis, il se disait qu'il allait apprendre quelque

chose. Quelque chose de nouveau. Il était comme ça, Novecento.
 Un peu comme Danny : il avait aucun sens de la compétition, ça lui
 était complètement égal de savoir qui gagnait : c'était le reste qui
 l'étonnait. Tout le reste. (NP, p. 50)

Une fois encore, on peut constater dans ce passage des répétitions rapprochées : « l'inventeur du jazz », « quelque chose » et « le reste ». On met toujours l'accent sur le fait que Jelly Roll Morton est l'inventeur du jazz. La répétition « quelque chose » et « le reste » met l'accent sur l'apprentissage fait par Novecento, car même s'il sait ce qu'est une compétition, il n'y adhère pas.

Le duel est intéressant dans cette pièce de théâtre pour comparer deux interprètes, donc deux manières de jouer qui sont distinctes, deux manières de concevoir la musique tout aussi différentes. Jelly Roll Morton se veut le meilleur et finit par quitter la pièce sans reconnaissance, tandis que Novecento, lui, ne voulant qu'apprendre, répète la deuxième pièce jouée par son rival en jouant les accords distinctement afin d'analyser leur succession et ainsi de les assimiler. On voit qu'il peut exécuter ce qu'il veut sur un piano : en entendant seulement une fois un morceau, il est capable de le reproduire en intégralité. Puis, voyant que l'inventeur du jazz prend ce duel très au sérieux, et surtout parce qu'il l'insulte en disant : « Et maintenant va te faire mettre, connard » (NP, p. 54), il décide de se reprendre en mains et de donner la meilleure performance en l'introduisant de cette façon : « Tu l'auras voulu, pianiste de merde. » (NP, p. 56) Le spectacle offert en définitive par les duellistes est enlevé.

Les pièces jouées par Novecento et surtout les réactions du public rappellent les caractéristiques empruntées à Puccini. Puccini rend la musique légère afin d'être compris d'un plus grand nombre de gens. Novecento, pour sa part, joue autant pour les voyageurs des premières classes que pour ceux des troisièmes, et tous se laissent emporter par sa musique. Il est donc compris, ou plutôt apprécié, par un public élargi. Nul besoin de connaître les rudiments musicaux pour comprendre sa musique : elle est universelle parce qu'il joue tous les styles venant de tous les pays seulement en entendant chanter une mélodie.

Mais ce qu'il préfère jouer, ce sont surtout des ragtimes : « [...] parce que c'est la musique sur laquelle Dieu danse quand personne ne le regarde. » (NP, p. 16-17). Ce style

musical est amené par les noirs sortant de la période d'esclavage, donc des gens pauvres. Puis, il est importé par Gershwin, Stravinsky⁶⁰ et autres dans les classes plus aisées, ce qui fait de Novecento un joueur universel, c'est-à-dire aimé de toutes les classes sociales.

2.4.4.3 *La fanfare de Pekisch comme performance expérimentale*

Comme nous l'avons dit plus tôt, Pekisch a une fixation sur les commas ainsi que sur la musique atonale avant la lettre. Selon lui, la beauté de la musique s'entend principalement dans les intervalles de secondes mineures. Il pousse cette fixation jusqu'à créer un spectacle suivant cette technique musicale. En superposition, deux mélodies qui dissonent se rencontrent, l'une dans la tonalité de Sol (soit la pièce *Douces Eaux*), l'autre dans celle de la bémol (avec la pièce *Le temps des faucons n'est plus*). Ce sont les tons choisis par Pekisch pour la pratique en vue du grand spectacle, avec madame Paer et madame Dodds comme chanteuses et la veuve Abegg et Pekisch comme spectateurs. Elles partent chacune de leur côté et se rencontrent au milieu des huit minutes que durent leurs mélodies respectives.

Le spectacle, qui est donné en même temps que plusieurs événements-clés du roman, est une version étoffée de celui de madame Paer et de madame Dodds. Deux fanfares, composées de vingt-quatre instrumentistes divisés en deux, douze d'un côté de la rue, douze de l'autre, avancent l'une vers l'autre jusqu'à ce qu'elles se croisent et enfin se rendent où l'autre a commencé. Pendant le spectacle, on se rend compte que Jun et Mormy entretiennent une relation, Ort meurt devant tous alors que M. Reihl et Hector Horeau échouent dans leur projet. Si le spectacle, lui, est merveilleux, les événements qui s'y passent relèvent plutôt de l'horreur. Nous y reviendrons dans le prochain chapitre pour ainsi analyser la forme que prend ce passage.

2.5. *Les thèmes musicaux dans Novecento : pianiste et Châteaux de la colère*

La référence à la musique se manifeste de manière particulièrement explicite dans ces deux fictions, surtout à travers les personnages de Novecento et de Pekisch, mais aussi à

⁶⁰ HESS, Jacques B., « Peut-on dire ce qu'est le jazz? » in MASSIN, Jean et Brigitte MASSIN, sous la dir. de, *Histoire de la musique occidentale*, Paris, Fayard, 1985, p. 1106. coll. « Les indispensables de la musique »

travers le compositeur Jelly Roll Morton dans la pièce *Novecento : pianiste*. Déjà, dans le paratexte, nous pouvions remarquer cette présence, par les images sur les couvertures des livres ou encore dans les résumés des quatrième de couverture. De plus, avec les termes empruntés à la musique dans *Novecento : pianiste*, nous avons pu constater que ce monologue comprenait des éléments musicaux en gardant leur sens premier. Aussi, leur situation particulière en fait des reclus, qui ne vivent que pour et par la musique. Cette situation leur permet de développer des aptitudes qui ne pourraient l'être dans la réalité. Les improvisations de Novecento ainsi que les compositions de Pekisch reflètent l'interprétation telle que vue par Baricco. Le duel et la fanfare, quant à eux, reproduisent l'idée du spectaculaire que décrit Baricco dans son essai sur la musique cultivée. L'oreille absolue de Pekisch et les pièces improvisées par Novecento en font des musiciens virtuoses qui ne semblent exister que dans la fiction, mais qui trouvent leur pendant dans la réalité, surtout le personnage de Novecento en la personne de Glenn Gould. Suite à ces constats, pouvons-nous espérer que la forme des textes pourrait être imprégnée musicalement?

CHAPITRE III

LA PARTITION OU LES STRUCTURES PHRASTIQUE ET TEXTUELLE IMPRÉGNÉES MUSICALEMENT

Selon Lévi-Strauss, un rapprochement peut être établi entre la musique et le langage verbal : il croit que l'organisation des phonèmes crée des effets qu'on peut décrire comme musicaux, puisque « [la] musique est faite de sons »⁶¹ et que l'agrément de la musique dépend des suites de sons. Ainsi en est-il des suites de phonèmes langagiers. Alors, si nous voulons composer de la musique avec les mots, nous devons avant tout privilégier le son par rapport au sens. Baricco mentionne d'ailleurs, dans un entretien publié en postface à la première édition française de *Novecento : pianiste* : « J'écoute d'abord, ce que j'écris est lié au son italien des mots, au rythme de la phrase italienne, cela me conduit souvent à choisir la musicalité avant même l'exactitude. Je vérifie à l'oreille que la sonorité est juste. On peut écrire toute une symphonie romanesque le diapason à la main.⁶² » Sans prendre au pied de la lettre cette métaphore, nous pouvons toutefois nous attarder à la réalisation dans le langage verbal de cet effet musical.

En suivant toujours la démarche d'Arroyas, le troisième chapitre de ce travail sera donc consacré à l'analyse de la présence musicale dans la forme des ouvrages choisis. Nous nous pencherons sur le caractère sonore et rythmique du langage de Baricco, ainsi que sur l'organisation structurelle de ses œuvres. Nous étudierons comment la traduction de l'italien au français pourrait causer un problème dans une analyse prosodique et phonétique. Ensuite, nous analyserons certains rythmes utilisés par Baricco, renforcés par le devoir d'oralité qu'il s'impose en s'intéressant aux phonèmes, aux répétitions, aux choix syntaxiques et à la ponctuation. Nous verrons que la musicalité se manifeste à travers la simultanéité scripturale et par l'alternance des bruits avec le silence. Nous remarquerons aussi de quelle façon

⁶¹ LÉVI-STRAUSS, Claude. *Regarder écouter lire*. Paris : Plon. p. 95.

⁶² HARANG, Jean-Baptiste. 1999. « Les Vocabulises d'Alessandro Baricco » in BARICCO, Alessandro. *Novecento : pianiste*. Paris : Mille et une nuits. p. 96.

l'organisation des textes est calquée sur la musique. Finalement, nous comparerons les structures musicales avec les structures textuelles des livres *Châteaux de la colère* et *Novecento : pianiste*, dans lesquels Baricco s'inspire de l'opéra-bouffe, de la fugue et du ragtime.

3.1. *Le problème que pourrait causer la traduction*

Le fait que les œuvres de Baricco aient été pensées en italien avant tout pourrait causer, selon certains, un problème au niveau de leur musicalité francophone. Voyons comment Kundera et Ricoeur, qui se sont tous les deux penchés sur les risques de la traduction, abordent cette problématique.

Dans l'article « Une phrase », Kundera réfléchit sur la façon dont on peut traduire une phrase (et par extension, un texte) tout en conservant son sens, ce qui semble représenter une tâche ardue. En effet, garder l'originalité stylistique d'un roman, par exemple, est parfois difficile en traduction, surtout lorsqu'on traduit vers le français, langue que Kundera qualifie de très exigeante et de particulièrement allergique aux répétitions, ou encore aux verbes « être » et « avoir ». Il insiste d'ailleurs sur la forme mélodique que peut prendre une répétition et s'insurge contre le fait que les traducteurs français l'abolissent, ce qui fait perdre aux lecteurs tout le côté musical que peut posséder un texte. Finalement, pour Kundera, une traduction quasi parfaite reste une possibilité puisque lui-même a supervisé les versions françaises de ses premiers romans écrits en tchèque dans la seule intention de les reconnaître aussi valables que les textes originaux.

Paul Ricoeur, pour sa part, dans le livre *Sur la traduction*, traite de l'importance de cette dernière. Il se base sur ce que formule Franz Rosenweig, soit que traduire, « [...] c'est servir deux maîtres : l'étranger dans son œuvre, le lecteur dans son désir d'appropriation »⁶³. Il cite également Schleiermacher, selon lequel la traduction est un mouvement paradoxal : ou bien le lecteur est amené à l'auteur, ou bien l'auteur est amené au lecteur. Ricoeur, tout comme Kundera bien évidemment, ne soutient pas que la traduction soit en tout point conforme à l'original. Selon Ricoeur, et c'est ce qui pourrait constituer une difficulté dans

⁶³ RICOEUR, Paul. 2004. *Sur la traduction*. Paris : Bayard. p. 9.

notre présente réflexion, on rencontre un grave problème lorsqu'on essaie de traduire de la poésie, à cause de l'union inséparable du sens et de la sonorité :

Non seulement les champs sémantiques ne se superposent pas, mais les syntaxes ne sont pas équivalentes, les tournures de phrases ne véhiculent pas les mêmes héritages culturels; et que dire des connotations à demi muettes qui surchargent les dénnotations les mieux cernées du vocabulaire d'origine et qui flottent en quelque sorte entre les signes, les phrases, les séquences courtes ou longues. C'est à ce complexe d'hétérogénéité que le texte étranger doit sa résistance à la traduction et, en ce sens, son intraduisibilité sporadique.⁶⁴

Selon lui, il faut donc renoncer à la traduction parfaite, afin de bien servir l'auteur et le lecteur.

Dans le texte « Les Vocabulises d'Alessandro Baricco », Jean-Baptiste Harang dit ceci de *Novecento : pianiste* : « Le texte que Françoise Brun a établi en français montre que si traduire n'est pas interpréter, traduire de la musique est tout bonnement la jouer, elle a posé le texte italien sur le lutrin de l'instrumentiste et l'a interprété pour nos oreilles francophones qui n'y entendent que du feu. »⁶⁵ On peut donc en déduire que le travail de traduction qui a été effectué sur le texte italien écrit par Baricco ressemble fortement à l'original, vu aussi la similitude entre les deux langues en raison de leurs racines latines. De plus, on sait que Françoise Brun et l'auteur entretiennent une communication au cours de la traduction. Brun écrit en présentation de la version bilingue de *Novecento : pianiste* : « Je viens de terminer la traduction de *Castelli di rabbia*, qui ne s'appelle pas encore *Châteaux de la colère*, Baricco l'a lue et nous discutons au téléphone des solutions aux nombreux problèmes que le texte a posés. »⁶⁶ Grâce à cette traduction, nous pourrions analyser l'organisation phrastique en français, même si quelques différences sonores demeurent perceptibles entre l'original et la version française.

⁶⁴ *Ibid.* p. 13.

⁶⁵ HARANG, Jean-Baptiste. 1999. *Op. cit.* p. 85-86.

⁶⁶ BRUN, Françoise. « Aussi longtemps qu'il restera des histoires à raconter... » in Alessandro Baricco. 2006. *Novecento : pianiste, un monologue / Novecento, un monologo*. Coll. « Folio bilingue », Paris : Gallimard, p.7.

3.2. *L'organisation phrastique*

Comme Baricco est sensible à la façon dont ses textes sonnent, le lecteur remarquera facilement qu'ils se lisent comme s'ils coulaient, c'est-à-dire, de façon naturellement orale. Afin de créer une certaine musicalité au sein même des phrases, Baricco utilise des techniques propres à l'oral et au rythme.

3.2.1 *L'oralité*

Pour Paul Zumthor, l'oralité se définit avant tout par la transmission orale des traditions. Il analyse des textes écrits pour être récités, particulièrement ceux des sociétés médiévales. Selon lui, la voix va au-delà de l'écriture et c'est par la performance que s'effectue la réception des œuvres orales. Par performance, Zumthor entend la « [...] matérialisation [...] d'un message poétique par le moyen de la voix humaine et de ce qui l'accompagne, le geste ou même la totalité des mouvements corporels. Aujourd'hui, le fait que de nombreux artistes *performent* leurs textes nous ramène à une pratique qui était normale au Moyen Âge. »⁶⁷ Le ton, le timbre, l'ampleur, la hauteur et le registre constituent des qualités matérielles de la voix à exploiter lors d'une déclamation. Toujours au dire de Zumthor, « [l']écriture constitue un langage second, les signes graphiques renvoient, plus ou moins indirectement, à des paroles vives. »⁶⁸ Donc, lorsqu'on lit un texte, même de façon silencieuse, instinctivement, les mots renvoient au langage parlé : « Composer [de façon orale] suppose qu'on est extrêmement sensible aux effets de rythme. »⁶⁹

3.2.2 *Le rythme*

Le rythme peut être défini par l'ordonnancement des sons dans le temps, c'est pour cette raison qu'il est souvent associé à la musique. En littérature, il équivaut à « [la] régularité, [l']alternance, [le] jeu, plus ou moins variable, entre symétrie et dissymétrie »⁷⁰, mais aussi à la disposition des divers membres de la phrase, selon Gérard Dessons et Henri

⁶⁷ ZUMTHOR, Paul. 1990. *Écriture et nomadisme : Entretiens et essais*. Montréal : L'Hexagone. p. 48.

⁶⁸ *Ibid.* p. 55.

⁶⁹ *Ibid.* p. 95.

⁷⁰ DESSONS, Gérard et Henri MESCHONNIC. 2005. *Traité du rythme : Des vers et des proses*. Coll. « Lettres sup. ». Paris : Armand Colin, p. 15.

Meschonnic dans le *Traité du rythme*. Pour eux, il n'est pas seulement associé à la poésie, mais au langage en général, donc à la prose aussi. Le rythme représente un mouvement, pas un compte syllabique, qui lui est matérialisé par la métrique. On peut d'ailleurs caractériser la métrique française comme mixte, car elle se voit soit par syllabes, soit par accents. Selon Dessons et Meschonnic, on ne peut pas dire que la répétition constitue à elle seule, en littérature, la définition du rythme, car ce dernier reste d'abord un événement phonique, soit relié au son oral. Aussi, dans la langue française, les mots ne sont pas accentués, contrairement à ceux de la langue italienne. La rythmique française se définit donc par un mot phare (le mot qui constitue le noyau, l'idée principale sur laquelle repose le sens de la phrase) ou une syllabe accentuée dans une phrase : « [...] le langage est du sens, une production continue de sens. Et le rythme ne peut être universel que parce qu'il n'est pas du sens, mais de la forme. »⁷¹ On peut compter aussi, dans la définition du rythme de ces théoriciens, la récurrence, la montée et la chute de la voix dans la parole ou la lecture, la régularité, la périodicité et la cadence, engendrés par la répétition et l'intonation. Évidemment, lors d'une lecture individuelle, cette dernière ne peut pas nécessairement être prise en compte étant donné que personne ne lit une œuvre de la même manière, si bien que des milliers de façons différentes de déclamer un texte pourraient être relevées. Par contre, si nous tenons compte de la phonétique et de la phonologie, certains passages sont effectivement lus de la même façon par tous.

3.2.3 L'oralité et le rythme dans les œuvres analysées

On peut dire que Baricco est très sensible à l'oralité et au rythme dans ses textes puisque plusieurs sont rédigés pour être déclamés. *Novecento : Pianiste* constitue un monologue destiné au théâtre, *Homère : Iliade* a été écrit pour en faire une lecture publique lors de trois festivals. L'auteur italien dit d'ailleurs ceci de son écriture : « [...] ma phrase naît toujours comme une phrase musicale [...] »⁷² Baricco semble, selon ses dires, utiliser une technique scripturale plutôt rythmique, qui relève de l'oral. Voyons comment ce rythme

⁷¹ *Ibid.* p. 71.

⁷² GAMBARO, Fabio. 2003. « Alessandro Baricco : « J'écris les histoires que j'aimerais lire » ». *Magazine littéraire*, no 362, p. 80.

s'insère dans *Châteaux de la colère* ainsi que dans *Novecento : pianiste*, mais surtout, comment les changements s'effectuent entre les différents rythmes utilisés par Baricco.

3.2.3.1 Les sons

Pour créer une musicalité scripturale, une prosodie particulière, le plus facile est de se concentrer sur les sons (au détriment du sens). Quelques passages, dans les œuvres étudiées, sont marqués phonologiquement ou phonétiquement.

Baricco utilise l'allitération pour accentuer la prosodie. Par exemple, dans *Novecento : pianiste*, le narrateur s'appelle Tim Tooney et est trompettiste. Du moins, on le présente de cette façon : « À la trompette, Tim Tooney! » (NP, p. 20) La présence des quatre « t » oblige le lecteur à s'arrêter à chaque fois qu'ils reviennent, la langue étant contrainte à cogner le palais à chaque fois. Le même phénomène se voit dans la phrase suivante : « Le destin donne d'étranges rendez-vous. » (CC, p. 197) Cette fois-ci, par contre, l'allitération s'opère avec le son « d ». De plus, cette phrase contient trois voyelles nasales, le son « in » et deux fois le son « en » d'affilée. Cette répétition du phonème « ran » permet une suspension dans la phrase qui créera, oralement, un accent sur le « range » d'« étrange ». Baricco emploie aussi l'assonance pour produire un rythme. On peut le constater, par exemple, dans cette phrase : « On avait l'impression qu'il inventait dans l'instant : mais ces notes-là, quelque part dans sa tête, elles étaient écrites depuis toujours. » (NP, p. 69)

En utilisant l'harmonie imitative, dans la phrase qui suit, Baricco reproduit le son du train sur les rails : « [...] les maisons de Quinnipak au loin, de Quinnipak au loin, Quinnipak, Quinnipak, Quinnipak, Quinnipak, les maisons de Quinnipak [...] » (CC, p. 140) Nous avons l'impression, avec le nom « Quinnipak », que le train prend de la vitesse et atteint sa maximale lorsqu'il est répété, puis décélère en le répétant de façon moins rapprochée.

Par l'utilisation répétitive de phonèmes, aussi, Baricco crée une prosodie particulière. Nous pouvons citer l'exemple du nom d'Hector Horeau. Même si le personnage a déjà existé, Baricco prend plaisir à répéter son nom en entier tout au long de *Châteaux de la colère*, comme pour insister sur le phonème « ro », puisqu'avec la liaison, ce phonème se répète dans le nom « Hector Horeau ». Aussi, lorsque Brath annonce à Jun le meurtre de Mormy, il le lui

dit ainsi : « Mormy est mort... » (CC, p. 261), mettant ici l'accent sur le phonème « mor », qui ouvre et ferme la phrase.

3.2.3.2 *Les choix syntaxiques*

La disposition des groupes de mots dans la phrase peut aussi créer un rythme particulier. Lévi-Strauss écrivait : « [...] si la langue parlée peut exprimer la même idée en changeant l'ordre des mots ou avec des mots différents, cela est impossible en musique. »⁷³ Bizarrement, parfois, en changeant l'ordre des mots dans une phrase, on crée une prosodie différente et on obtient ainsi un effet musical.

Parmi les procédés syntaxiques utilisés par Baricco pour imposer un débit de lecture, nous pouvons nommer, entre autres, l'inversion, le dédoublement pronominal, la phrase nominale et les phrases à présentatifs. Si nous analysons l'énoncé suivant : « Sa maison, c'était l'Océan. » (NP, p. 28), nous voyons qu'au lieu d'écrire : « L'Océan était sa maison. », Baricco met l'accent sur les mots « sa maison » en les déplaçant au début de la phrase. Aussi, cette technique de l'inversion requérant une virgule entre le complément du verbe placé en début de phrase et le reste, le lecteur effectuera automatiquement une pause entre les deux membres phrastiques. Un autre cas d'inversion se perçoit dans la phrase suivante : « Puis, un jour, arriva Élisabeth. » (CC, p. 38) Le même phénomène se lit ici, au lieu d'écrire « Élisabeth arriva un jour. », il met l'accent sur la locomotive, comme s'il voulait créer une légère attente. Surtout qu'au moment où le lecteur lit cette phrase, il ne sait pas encore qui est Élisabeth.

Le dédoublement pronominal crée une répétition du sujet et, aussi, un rythme particulier : « ... la mer, elle fait ce qu'elle veut [...] » (NP, p. 29) Le lecteur, encore une fois, se voit dans l'obligation de effectuer une légère pause entre le sujet et sa reprise pronominale : « Elles se mirent à pleuvoir, ensuite, les réponses [...] » (CC, p. 85) Un silence est effectivement de mise dans cette phrase, contenant en plus l'adverbe « ensuite » encadré de virgules, contraignant le lecteur à s'arrêter.

⁷³ LÉVI-STRAUSS, Claude. 1993. *Regarder écouter lire*. Paris : Plon. p. 96.

Les phrases nominales, qui ne contiennent pas de verbe, y sont aussi pour beaucoup dans la création d'un rythme et Baricco utilise cette technique à foison. Comme exemple, nous pouvons citer plusieurs énoncés : « Première traversée, première tempête. La poisse. » (NP, p. 34), « À la vie à la mort. Pour toujours. » (NP, p. 41), « Très élégant, pas beaucoup de cheveux sur la tête. Parfumé d'une manière exagérée. » (CC, p. 109) Ce type de phrase donne un style abrégé, voire télégraphique au texte, ce qui impose un rythme rapide : « Alors quand le bruit a couru qu'ils cherchaient des gars pour le paquebot, le *Virginian*, là-bas sur le port, je me suis mis sur les rangs. Avec ma trompette. Janvier 1927. » (NP, p. 15) « Jamais on ne pourrait arriver à le dessiner, disaient-ils tous. Le visage de Jun Reihl, évidemment. » (CC, p. 21)

Baricco utilise aussi plusieurs figures de style pour rendre la langue musicale. Nous pouvons compter l'emphase parmi ceux-ci. Lorsqu'il écrit, par exemple : « C'est un marin appelé Danny Boodmann qui l'avait trouvé. » (NP, p. 22) Il aurait pu écrire tout simplement : « Un marin appelé Danny Boodmann l'avait trouvé. » Cette façon d'écrire est plutôt banale, tandis qu'en encadrant le sujet, Baricco met l'accent sur ce dernier. Il use aussi de la figure de l'accumulation, comme dans la phrase suivante : « Dans la sienne elle resta marquée comme une trace de pas, fixée, bloquée là. » (CC, p. 159) En reprenant ainsi des mots de même nature, et synonymiques de surcroît, ajoute un rythme plus lent vers la fin de phrase. Avec l'énumération, le même principe est activé du point de vue prosodique : « Un lit, quatre chemises, un chapeau gris, les chaussures avec les lacets, le portrait d'une dame brune, un bout de bible reliée en noir, une enveloppe avec à l'intérieur trois lettres, un couteau glissé dans un étui en cuir. » (CC, p. 182) Cette fois-ci, le rythme décélère à cause de la longueur des éléments énumérés, qui deviennent de plus en plus longs et ainsi forcent le lecteur à effectuer moins de pauses à la fin.

3.2.3.3 La ponctuation

La ponctuation apporte des indications rythmiques et ainsi une suggestion de la manière de lire les phrases : « Les signes de ponctuation marquent les pauses de la voix, le

rythme, l'intonation, la mélodie de la phrase. »⁷⁴ On peut séparer ces signes en deux types : ceux qui ralentissent le rythme et ceux qui l'accélèrent.

Parmi les signes de ponctuation qui décélèrent le rythme, en ordre croissant, nous comptons l'alinéa, les points et les virgules. Les barres obliques jouent les deux rôles, dépendamment de la façon dont elles sont utilisées. Dans ces passages, nous voyons que Baricco emploie les alinéas afin de prendre son temps pour dire les choses. L'œil devant toujours revenir à la ligne, on ne peut les utiliser pour créer un rythme plus rapide.

Et on jouait du ragtime, parce que c'est la musique sur laquelle
Dieu danse quand personne ne le regarde.

Sur laquelle Dieu danserait, s'il était nègre. (NP, p. 16-17)

Un instant.

Puis Pekisch fait un geste.

Et c'est alors que tout commence. (CC, p. 242)

Les points sont utilisés afin de prendre de grandes respirations : « Il neigea. Sur le monde entier et sur Pekisch. Un son très beau. » (CC, p. 172) Les virgules, pour effectuer de petites pauses : « Cet enfant-là, il a commencé par lui donner le sien, de nom [...] » (NP, p. 25), « Il est couché par terre, sur le dos, avec les yeux qui regardent le ciel, sans le voir, d'ailleurs, parce que ce sont des yeux fermés. » (CC, p. 43) Pour ce qui est des barres obliques, dans certains cas, elles sont utilisées pour accélérer le tempo, comme dans le cas suivant :

Marius Jobbard était lui assis à un bureau / lumière de lampe à
pétrole / cabinet de travail au troisième étage de la rue Moscat /
tapisserie à rayures verticales et beiges / livres, diplômes, petit
David en bronze, mappemonde en bois d'érable, diamètre un mètre
virgule vingt et un / portrait de monsieur avec moustache / autre
portrait même monsieur / plancher avachi et tapis graisseux / odeur
de poussière, tabac et chaussures / chaussures, dans un coin, deux
paires, noires, fatiguées. (CC, p. 50)

Dans ce passage, les barres obliques rappellent les descriptions d'images, surtout celles vues au cinéma. Sans verbes, cet extrait paraît très lent.

⁷⁴ RIEGEL, Martin, Jean-Christophe PELLAT et René RIOUL. 2001. *Grammaire méthodique du français*. Paris : Presses Universitaires de France. Coll. « Quadrige ». p. 85.

Les signes de ponctuation qui rendent le rythme plus rapide sont les points de suspension, l'italique et l'absence de ponctuation. Les points de suspension donnent l'impression que les idées se bousculent, qu'elles veulent toutes être exprimées en même temps, ce qui crée un tempo très rapide :

[...] il faisait des miracles avec le verre, monsieur Reihl, et Pekisch avec la musique, finalement... il n'y a que moi qui n'en faisais pas... même avant, quand ma jambe était à sa place... et après... j'ai laissé les choses aller comme elles devaient aller... et le hasard n'a rien à voir là-dedans... (CC, p. 233)

L'italique met l'accent sur des phrases, et Baricco l'utilise pour créer une coupure dans le texte. Dans l'exemple qui suit, l'italique sert à rapporter un discours qui est toujours le même, ce qui crée un effet musical par sa répétition, comme si on reprenait un motif mélodique :

Et Magg courut en bas avec Pit pour dire *monsieur Reihl va rentrer* et Stitt répéta *monsieur Reihl va rentrer*, et dans toutes les pièces on entendait chuchoter *monsieur Reihl va rentrer*, jusqu'à ce que quelqu'un se mît à crier par une fenêtre *monsieur Reihl va rentrer*, et la rumeur courut alors à travers champs, *monsieur Reihl va rentrer*, d'un champ à l'autre, jusqu'à la rivière en bas où l'on entendit une voix hurler si fort *monsieur Reihl va rentrer* que dans la fabrique de verre quelqu'un se tourna vers son voisin pour lui chuchoter *monsieur Reihl va rentrer*, et ce fut bientôt sur les lèvres de tous [...] » (CC, p. 22)

L'absence de ponctuation crée un effet de rapidité, car ce procédé donne l'impression que l'on veut faire vite, comme le témoigne le passage suivant :

Liverpool New York Liverpool Rio de Janeiro Boston
Cork Lisbonne Santiago du Chili Rio de Janeiro Antilles New York
Liverpool Boston Liverpool Hambourg New York Hambourg New
York Gênes Floride Rio de Janeiro Floride New York Gênes
Lisbonne Rio de Janeiro Liverpool Rio de Janeiro Liverpool New
York Cork Cherbourg Vancouver Cherbourg Cork Boston
Liverpool Rio de Janeiro New York Liverpool Santiago du Chili
New York Liverpool Océan, plein milieu. (NP, p. 59)

Dans ce passage, le fait d'aligner des noms de villes sans signe de ponctuation donne une impression de vitesse tellement accrue, comme si on tournait, surtout que ces noms reviennent plus d'une fois.

3.2.4 Le titre Châteaux de la colère

Si nous prenons par exemple le titre original de *Châteaux de la colère*, soit *Castelli di rabbia*, nous pouvons voir un certain jeu avec les sonorités. Même si « *rabbia* » signifie « colère » ou « rage » lorsque traduit en français, sa prononciation italienne et sa graphie rappellent celle du mot « sable », soit « *sabbia* » (en italien). Le « château de sable », dont l'architecture fragile tend à s'effondrer ou à s'affaisser au contact des vagues, amène le lecteur à se questionner sur la psychologie des protagonistes, surtout celle de la prostituée qui imagine cette histoire. Les « Châteaux », aussi délicats soient-ils, représenteraient donc les personnages imaginés par la « colère », soit la prostituée, personnage qui éprouve un besoin de se sauver, de s'imaginer ailleurs. Le titre serait en conséquence déjà annonciateur de la métadiégèse et ainsi de la mise en abyme finale. Même si le texte, surtout en français, ne fait jamais référence à ces châteaux de sable, la métaphore se fait tout de même sentir à travers cette fragilité.

3.2.5 Les incipits

Baricco utilise plusieurs procédés pour rendre l'oralité musicale. Par exemple, si nous étudions l'incipit du monologue, parce qu'ils représentent ce qui attire l'attention du lecteur, ou du spectateur, dans ce cas, ils doivent l'accrocher, nous pouvons lire ceci :

Ça arrivait toujours, à un moment ou à un autre, il y en avait un qui levait la tête... et qui la voyait. C'est difficile à expliquer. Je veux dire... on y était plus d'un millier, sur ce bateau, entre les rupins en voyage, et les émigrants, et d'autres gens bizarres, et nous... Et pourtant, il y en avait toujours un, un seul sur tous ceux-là, un seul qui, le premier... la voyait. Un qui était peut-être là en train de manger, ou de se promener, simplement, sur le pont... ou de remonter son pantalon... il levait la tête un instant, il jetait un coup d'œil sur l'Océan... et il la voyait. Alors il s'immobilisait, là, sur place, et son cœur battait à en exploser, et chaque fois, chaque maudite fois, je le jure, il se tournait vers nous, vers le bateau, vers tous les autres, et il criait (*adagio* et *lentissimo*) : l'Amérique. (NP, p. 13)

L'utilisation du pronom démonstratif « Ça » en début de monologue vient créer une certaine attente au sens où le lecteur n'est pas encore au courant de ce qui « arrivait toujours ». Aussi, afin d'insister sur cette attente, avant de savoir ce qu'il voit, le narrateur utilise trois fois le

pronom « la » pour désigner l'Amérique. Sans oublier le fait qu'il le dit lui-même, « C'est difficile à expliquer. », phrase qui est renforcée par les multiples répétitions des mots « la voyait » et « le premier » ainsi que les points de suspension qui mettent l'accent sur ces dernières. Non seulement les nombreux points de suspension, mais aussi les virgules rapprochées créent un rythme dans le texte, puisque chacune équivaldra à une respiration, ou du moins à un arrêt, lors de la lecture à voix haute. De plus, le lecteur se rend compte que le narrateur cherche à bien lui faire saisir son idée, par sa recherche synonymique, par exemple, dans le passage où il dit : « Alors il s'immobilisait, là, sur place [...] ». Il emploie trois termes qui définissent passablement la même chose. Rappelons que, selon Backès, un des procédés utilisés par les écrivains du XX^e siècle pour suggérer une certaine musicalité dans leurs écrits est la répétition par l'obsession ou l'idée fixe, entre autres. Dans ce passage, le narrateur est obsédé par cette scène et veut bien se faire comprendre par le lecteur. Nous voyons aussi déjà dans cet incipit que le registre de langue est familier par l'utilisation des termes « rupins » et « maudite », mais surtout par les injonctions que représentent les phrases « Je veux dire » ou encore « je le jure » qui reviendront tout au long de la narration pour attirer l'attention du spectateur lors d'une représentation (la fonction conative de Jakobson). De plus, le narrateur utilise un ton humoristique renforcé par la digression qui suit l'incipit :

Et puis il restait là, sans bouger, comme s'il devait rentrer dans la photo, avec la tête du type qui se l'est fabriquée tout seul, l'Amérique. Le soir après le boulot, et des fois aussi le dimanche, son beau-frère l'a peut-être un peu aidé, celui qui est maçon, un type bien... au départ il voulait faire juste un truc en contreplaqué, et puis... il s'est laissé entraîné et il a fait l'Amérique... (NP, p. 13-14)

La comparaison « comme s'il devait rentrer dans la photo », comme quoi le personnage reste immobile, la description de sa tête, celle « du type qui se l'est fabriquée tout seul, l'Amérique » et l'exagération « il s'est laissé entraîné et il a fait l'Amérique » renforcent le ton humoristique, ce qui donne aussi une atmosphère ludique, de légèreté, et par analogie, de musicalité.

Le roman, pour sa part, débute par un dialogue, ce qui désoriente le lecteur. Effectivement, à cause de toute absence d'instance narrative, ce dernier ne sait pas qui s'adresse à qui et l'endroit où l'action prend place :

- Alors, y a personne ici?... BRATH!... Bon Dieu, y sont tous devenus sourds là-dedans... BRATH!...
- Crie pas, tu vas t'faire mal à crier comme ça, Arold.
- Où diable étais-tu fourré... ça fait une heure que j'suis là à...
- Ton cabriolet il part en morceaux, Arold, tu devrais pas circuler avec...
- Laisse donc mon cabriolet et prends plutôt ce truc, là...
- Qu'est-ce que c'est?
- J'en sais rien ce que c'est, Brath... comment je peux savoir moi... c'est un paquet, un paquet pour madame Reihl...
- Pour madame Reihl?
- Il est arrivé hier soir... Il a l'air de venir de loin...
- Un paquet pour madame Reihl... (CC, p. 15)

Encore une fois, dans cet incipit, Baricco utilise les points de suspension, mais cette fois-ci, pour créer un rythme accéléré, comme si les personnages couraient ou étaient pressés. Comme lorsque Pit veut se souvenir du message à transmettre :

- ... et il a l'air de venir de loin, c'est un paquet pour madame Reihl, il est arrivé hier et il a l'air... de venir de loin... c'est un paquet pour... madame Reihl... pour madame Reihl, il est arrivé hier soir... et il a l'air... il a l'air... l'a l'air de venir de loin... c'est un pa... c'est un paquet pour madame..... il est arrivé de loin, non, hier, il est arrivé..... arrivé..... hier..... (CC, p. 17)

Baricco réutilise aussi un langage populaire (des « y » au lieu de « il »; des « e » muets non écrits, « t'faire »; la négation unique, « Crie pas »; un vocabulaire familier, « fourré »). De plus, les personnages créent des fixations sur certains aspects, comme le cabriolet (Brath rappelle plus loin à Arold que son cabriolet « fait honte à voir » et que lui « n'[irait] pas aussi vite avec ce cabriolet »), ce qui crée des répétitions par l'obsession, tout comme avec le nom de madame Reihl, par exemple, qu'ils répètent dix-huit fois dans l'introduction, qui va de la page 15 à la page 20. Dans ce roman, les protagonistes sont introduits par le dialogue, la narration ne commençant qu'à la page 20, lorsque le paquet arrive enfin à Jun après être passé dans les mains d'Arold, Brath, Pit, Angy, Magg et Stitt. C'est aussi à ce moment que l'accélération causée par la discussion s'arrête brusquement et laisse place à un relâchement.

3.2.6 Les répétitions au sein des paragraphes

Baricco utilise les anaphores afin de créer un rythme dans un paragraphe complet, comme dans ce passage :

On jouait trois, quatre fois par jour. D'abord pour les rupins en classe de luxe, ensuite pour ceux des secondes, et de temps en temps on allait voir ces miséreux d'émigrants et on leur jouait quelque chose, mais sans l'uniforme, comme ça nous venait, et quelquefois eux aussi ils jouaient, avec nous. On jouait parce que l'Océan est grand, et qu'il fait peur, on jouait pour que les gens ne sentent pas le temps passer, et qu'ils oublient où ils étaient, et qui ils étaient. On jouait pour les faire danser, parce que si tu dances tu ne meurs pas, et tu te sens Dieu. Et on jouait du ragtime, parce que c'est la musique sur laquelle Dieu danse quand personne ne le regarde. (NP, p. 16-17)

Le fait de commencer toutes les phrases par « on jouait » oblige le lecteur à s'arrêter à chaque point. Le même phénomène se produit dans le passage suivant :

Il s'y mêlait quelque chose comme un effort de se souvenir de quelque chose. Il s'y mêlait une terreur subtile de découvrir Dieu sait quoi. Il s'y mêlait le besoin que, forcément, ce soit très beau. Il s'y mêlait un désir un peu impatient, un peu féroce, qui n'avait rien à voir avec l'amour. Il s'y mêlait un tas de choses. (CC, p. 75)

Dans le monologue *Novecento : Pianiste*, le rythme est à certains moments utilisé pour faire ressortir les mouvements de l'océan. Celui-ci, décrit par le narrateur, est changeant : parfois tranquille, d'autres fois agité, telle une musique, qui peut elle aussi être paisible comme déchaînée :

L'Océan s'est réveillé / l'Océan a déraillé / l'eau explose dans
le ciel / elle explose / elle dégringole / arrache les nuages au vent et
les étoiles / il est furieux l'Océan / il se déchaîne / mais jusqu'à
quand / personne ne sait / un jour entier / ça finira par s'arrêter /
maman ce truc-là maman / tu ne me l'avais pas dit / dors mon
enfant / c'est la berceuse de l'Océan / l'Océan qui te berce / tu
parles qu'il me berce / il est furieux l'Océan / partout / l'écume / et
le cauchemar / il est fou l'Océan / aussi loin qu'on peut voir / tout
est noir / de grands murs noirs / qui déboulent / et nous là tous / la
gueule ouverte / en attendant / que ça s'arrête / qu'on coule à pic /
je veux pas maman / je veux l'eau qui repose / l'eau qui reflète /
arrête-moi / ces murailles / absurdes / ces murailles d'eau / qui
dégringolent / et tout ce bruit /
je reviens l'eau que tu connais
je reviens la mer
le silence
la lumière
et les poissons volants

dessus
qui volent. (NP, p. 33-34)

Dans ce passage, les reprises du terme « Océan » sont flagrantes, soit sept fois, dont quatre de façon rapprochée. Plusieurs autres mots sont répétés de manière rapprochée : « explose », « berce » et « berceuse », « je reveux » en représentent quelques exemples, sans compter le verbe « s'arrêter », repris de façon moins groupée. Notons aussi l'accentuation du son « l », son qui se veut apaisant, malgré la situation, et qui rappelle les doux « la la la » d'une berceuse. Si nous choisissons, par exemple, les deux premiers segments, nous pouvons remarquer qu'ils commencent tous les deux par le son « lo » et se terminent par « yé », le son « lo » se répétant ensuite tout au long du passage. Ces multiples répétitions dans un espace restreint créent un rythme qui pourrait évoquer la musique. De plus, ce passage contient des barres diagonales rappelant les barres de mesure vues dans la notation musicale. Celles-ci donnent une indication de mesure de temps et permettent, en musique, de placer les accents aux bons endroits (les premiers et troisièmes temps sont accentués dans la musique classique, les deuxièmes et quatrièmes dans le rock). Dans l'extrait étudié ici, les barres indiquent la séparation des idées ou des vers, si on prend en considération que cet extrait apparaît plus poétique que narratif. Notons aussi que ces barres obliques créent une accélération rythmique qui décélère aussitôt qu'elles n'y sont plus, à la fin, comme si la tempête se calmait enfin. Donc, sans parler de musique en tant que telle, ce passage l'évoque par sa forme. On pourrait en conséquence effectuer un rapprochement entre l'Océan et la musique, les deux possédant un rythme.

Nous remarquons aussi que Baricco met souvent en avant-plan, dans ses textes, l'image de l'océan. Outre dans *Novecento : pianiste*, nous pouvons penser à *Océan Mer*, dans lequel l'eau (ou la mer) tient une place primordiale. Or, selon Escal, une figure musicale (un thème ou un leitmotiv) se définit par une dimension sonore donnée à l'articulation d'un affect ou d'un concept. Une fois cette signification établie, cette figure peut agir indépendamment des conditions initiales par lesquelles elle l'a acquise. Les figures musicales peuvent par conséquent représenter des lexèmes qui associent une certaine mélodie, un certain rythme, ou un certain procédé musical à quelque chose de concret, comme un personnage, et ainsi se voir attribuer une signification autre. Donc, nous pourrions dire que, dans les romans de Baricco,

l'océan rappelle fréquemment le rythme musical et qu'en inscrivant seulement « océan » ou « mer » dans ses textes, le lecteur finit par les associer automatiquement à la musique.

Dans le roman *Châteaux de la colère*, c'est le spectacle des deux fanfares, vers la fin du récit, qui se trouve avant tout porteur d'un rythme. Ce passage débute lentement, avec une description du paysage (la terre, la rue...) pour ensuite amener les vingt-quatre hommes, rangés douze d'un côté et douze de l'autre de la rue. Après quoi le narrateur présente chaque homme, l'instrument qu'il joue et la façon dont il mourra. Puis, c'est après cette énumération de morts toutes plus absurdes les unes que les autres que Pekisch exécute un geste et que le spectacle commence.

Lors de cette scène, plusieurs incidents se produisent, qui viennent clore d'autres entamés plus tôt dans le roman. Donc, plusieurs histoires se mélangent et plusieurs discours aussi. Celles-ci représentent celle de la fanfare, celle de Mormy et Jun, celle d'Ort, celle de Pehnt et Pekisch ainsi que celle d'Hector Horeau et M. Reihl. Elles iront jusqu'à s'entrecroiser comme plusieurs mélodies jouées en même temps. Ces deux mélodies, on les voit lorsque la reprise du mot qui termine une section en commence une autre, comme dans l'exemple suivant : « [...] ils se posèrent là, les yeux de Mormy, et y restèrent, rien à faire, il était bien capable de rater tout / ce tout qui avançait lentement [...] » (CC, p. 244), dans celui-ci : « [...] ces deux marées de sons finiront l'une sur l'autre, l'une dans l'autre, exactement à l'endroit exact de la moitié de la rue / à la moitié de la rue précisément où se tenait Pekisch [...] » (CC, p. 245), « [...] Pekisch qui cependant regarde par terre, c'est drôle, on dirait qu'il prie / il n'eut même pas le temps de prier, Ort, il avait autre chose à faire [...] » (CC, p. 245), etc. On a donc une reprise exacte des derniers mots utilisés dans l'autre scène, transposés dans une autre situation. Ensuite, les scènes changeantes sont de moins en moins espacées, de plus en plus mélangées. Puis, le rythme se resserre, lorsque les deux fanfares se croisent au milieu de la rue. En réalité, tous les événements qui avaient lieu à ce moment-là atteindront leur apogée au même moment :

MAINTENANT – maintenant – c'est maintenant, là – qui aurait jamais imaginé ça? – un million de sons qui s'échappent affolés dans une seule et même musique – là, l'un à l'intérieur de l'autre – il n'y a pas de début pas de fin – chaque fanfare qui engloutit l'autre – la commotion dans la terreur dans la paix dans la nostalgie

Cette partie commence par le mot « Doucement » répété deux fois : on propose ici au lecteur de lire lentement ce segment. En plus, cette page ne contient que deux lignes, indication que cette partie n'est pas à prendre à la légère. Les pauses restent d'ailleurs indispensables, car elles signifient que le point focal change de personnage, de situation. Comme si le narrateur racontait six histoires différentes, mais au lieu de les aligner normalement, les avait séparées en petits segments qu'il avait ensuite fait alterner, ce qui crée un effet de simultanéité qu'on peut associer à celle permise par la musique. Nous sommes donc en présence de phrases telles que : « En fait ça ne serait pas arrivé s'il n'était pas passé devant ce miroir, si bien qu'il avait dû s'arrêter et revenir sur ses pas, et se planter devant le miroir, immobile. Et se regarder. » Cette phrase est encadrée de blancs et précède celle-ci : « ... en remontant par les lèvres de Jun. » C'est d'ailleurs cette simultanéité que le narrateur commente à la fin de cette partie : « Juste ça. Parce qu'il était peut-être écrit que toutes ces choses, en procession, devaient passer avant que cet homme n'arrive. À la suite les unes des autres mais aussi, un peu, les unes dans les autres. Empilées dans la vie. » (CC, p. 190) Le lecteur se trouve donc mêlé au début à cause de ces paragraphes qui sautent d'une situation à l'autre. De plus, le rythme de ce passage semble décélérer de plus en plus, la longueur des paragraphes s'accroissant et leur disposition se rapprochant, laissant ainsi moins d'espaces entre ceux-ci.

3.4. La quête des silences

Effectivement, pour qu'il y ait des sons, il doit y avoir des silences. La musique étant aussi composée de ces derniers, les romans de Baricco en sont foisonnants. Outre les points de suspension, barres obliques et autres signes de ponctuation, il utilise les espaces blancs pour créer des séparations, et ainsi des silences, entre certains passages. Par exemple, dans *Novecento : pianiste*, il utilise le blanc à la page 27, entre le moment où il raconte comment Danny Boodmann a trouvé le nom de Novecento et le moment où il meurt. Un autre entre le moment où Novecento rate sa descente du *Virginian* et la descente du narrateur, à la page 69. Puis, un dernier blanc, mais cette fois-ci avec des barres obliques à chaque alinéa, lorsque le narrateur devient Novecento. Dans *Châteaux de la colère*, ces blancs sont employés surtout dans la partie entre la page 165 et 192, lors de la simultanéité. Au début, ils y sont très présents pour ensuite ne devenir que des changements de paragraphes.

L'autre façon d'indiquer les silences constitue à écrire le mot comme tel. À la page 40 du monologue, on peut lire, dans la didascalie : « *Instant de pause et de silence.* » Dans le roman, il écrit, à la page 158, trois fois le mot « silence » à la ligne, en plein milieu d'une conversation.

3.5. *Le climat*

Selon Backès et Lévi-Strauss, un bon indice d'une présence musicale dans un texte en prose réside en l'instauration d'un climat, d'une atmosphère de rêve. Effectivement, dans les œuvres analysées, ce climat est bel et bien présent, par l'image de l'Amérique effectuée par les personnages, en premier lieu, et, en second lieu, par l'idée de légende suggérée dans les deux textes.

Premièrement, dans les deux textes apparaît l'idée d'une Amérique, terre d'accueil et de départ d'une vie nouvelle. Dans *Novecento : pianiste*, si nous prenons le début du monologue, le narrateur entre en scène en parlant de l'arrivée des immigrants en Amérique. Cette scène, vue dans plusieurs films à ce jour, fait partie d'un mythe populaire d'une vie nouvelle et ainsi, par l'image, et surtout par la façon dont elle est racontée, suggère la musique (voir la partie 2.5 sur les incipits dans le présent chapitre). Le même phénomène se voit à la fin du roman *Châteaux de la colère*, dans laquelle la prostituée explique qu'elle recommencera une nouvelle vie, plus belle, plus riche :

Il paraît qu'on arrive dans trois jours. Encore trois pompiers et je serai de l'autre côté de l'océan. Qui sait comment elle est, cette terre de là-bas? Des fois je suis sûre que là-bas ce sera le bonheur. D'autres fois, rien que d'y penser, il me vient une tristesse dingue. [...] J'en ai beaucoup vu, mais il y a deux choses qui ont réussi à me coller autant d'envie et autant de peur dans le même moment.

Le sourire de Tool, quand Tool était là.

Et maintenant l'Amérique. (CC, p. 336-337)

Elle s' imagine qu'en s'installant en Amérique, sa vie changera complètement, en bien ou en mal, elle ne souhaite que la changer.

Deuxièmement, les deux narrateurs racontent des histoires qui peuvent avoir eu lieu, comme elles pourraient représenter des légendes. Elles comportent un peu de magie tout en

énonçant des faits réels, comme si on avait voulu rendre les faits imaginaires réels, ou le contraire, rendre irréels les faits qui font partie de l'histoire (avec, par exemple, les personnages de Jelly Roll Morton et Hector Horeau qui se mêlent aux personnages inventés comme Novecento ou Pekisch). Par exemple, nous pouvons nous poser la question de savoir si Novecento a réellement existé quand le narrateur dit : « [...] Novecento, pour le monde, il n'existait même pas [...] » (NP, p. 28). On pourrait en effet imaginer que cette légende serait vraie : la situation d'un homme qui vit sur un bateau se trouve à être aussi hypothétique comme situation que l'existence d'un monstre marin ou des extra-terrestres. D'ailleurs, le narrateur y va d'expressions qui veulent convaincre le lecteur que le personnage a réellement existé : « sans blague », « je vous jure », « la vérité vraie », etc. Dans *Châteaux de la colère*, ce climat est instauré par la double mise en abyme finale, dans laquelle le lecteur se rend compte qu'en fait, l'histoire qui lui a été racontée a été inventée par une prostituée voulant oublier sa situation ou encore par Jun qui la lit à une dame. Aussi, les personnages qui évoluent dans ce roman ont tous des aspects qui relèvent de l'imaginaire. Pensons entre autres à la locomotive qui porte un nom, à la veste trop grande de Pehnt (image qui revient tout au long du roman et qui crée, tout comme l'océan dans *Novecento : pianiste* et dans *Océan mer*, un leitmotiv), aux idées saugrenues de Pekisch ou encore à la perception du monde de Mormy.

Finalement, le sentiment de légende qui s'installe dans les textes demeure très fort et suggère un climat onirique. Ce climat de rêve s'apparente à la sensation créée par la musique lorsqu'un auditeur l'écoute. Une mélodie ne contient pas d'idées précises, mais plutôt les suggère. Afin d'obtenir cet effet dans un texte littéraire, on ne peut que recourir à l'instauration d'une atmosphère onirique. C'est la façon trouvée par Baricco pour envoûter son lecteur et ainsi lui faire ressentir des sensations qui s'apparentent à celles éprouvées par le mélomane, en l'emmenant dans un monde irréel qui s'apparente au monde réel.

3.6. Les organisations textuelles

Novecento : pianiste, constituant un monologue, ne comporte pas de séparations majeures. Par contre, on peut le diviser en six parties pratiquement égales qui se distinguent par la façon de narrer ainsi que par les différentes histoires racontées. Nous dénombrerions donc les six parties suivantes : l'Amérique et le *Virginian*, dont la présentation des membres

de l'équipage, la jeunesse de Novecento, la rencontre entre le narrateur, Tim Tooney, et Novecento, le duel, la tentative et la descente du bateau et finalement, les explications et la fin. La première partie raconte les multiples arrivées en Amérique et dévie ensuite sur la façon dont Tim Tooney s'est embarqué sur le bateau. Il présente ensuite les membres de l'équipage avec la façon des présentateurs de tours guidés. La jeunesse du personnage principal est racontée comme une histoire, en prose, tout comme la rencontre entre le narrateur et Novecento. Ces deux parties sont séparées par un passage plutôt poétique avec des barres obliques. Lors de la partie sur le duel, le centre focal change : on ne suit plus Novecento, mais Jelly Roll Morton. La cinquième partie commence par une énumération de villes, puis contient deux digressions, la première sur les tableaux qui tombent, la seconde sur une histoire passée, celle de Lynn Baster. Puis, c'est la tentative de descente du pianiste et la descente du narrateur. La dernière partie constitue celle où le narrateur change et devient Novecento, par un jeu de miroir. Novecento y explique pourquoi il n'a pas été capable de descendre du *Virginian*.

Châteaux de la colère, pour sa part, contient sept parties différentes bien délimitées par des pages quasi blanches (sur lesquelles il n'y est inscrit que le chiffre représentant la partie) ainsi que certaines par une citation coupée. Chaque partie est séparée par des chapitres dont le centre focal alterne entre Jun Reihl ou M. Reihl et Pekisch et à partir du milieu, avec Hector Horeau. Certaines sont aussi narrées de façon différente. Par exemple, mis à part le dialogue de l'incipit, c'est parfois un personnage qui prend la parole ou encore, vers la fin, lorsque Pehnt est parti, nous le comprenons par un échange épistolaire entre lui et Pekisch. Plusieurs digressions peuplent le roman, comme celle sur le train et l'analepse racontant ce qui a mené Hector Horeau à Quinnipak.

3.6.1 Une première présence musicale structurelle dans *Châteaux de la colère*

Les œuvres de Baricco se lisent comme des partitions, outre les indications de tempo, le déroulement de leurs histoires est imprégné musicalement. Nous verrons ici de quelle façon le découpage de ces histoires peut aussi déterminer une certaine musicalité.

Dans un train, Jun lit un livre à voix haute à une vieille dame, livre qui se termine par le mot « Amérique ». C'est ce qu'on peut lire à la page 324 du roman *Châteaux de la colère*,

roman qui se termine aussi par ce même mot, soit à la page 337. Le narrateur annonce ainsi la fin du roman que le lecteur est en train de lire. Nous pouvons supposer que Jun lit le même roman que le lecteur. Faudrait-il supposer que le lecteur aussi devrait le lire à voix haute? Ainsi, ce roman sera réellement une œuvre orale. De plus, la vieille dame à qui Jun lit le roman lui demande de le relire. Le lecteur doit-il en faire de même, comme si le roman se terminait sur une barre de reprise?

Châteaux de la colère se termine donc avec une double mise en abyme, celle de Jun qui lit un roman à une dame dans un train, roman qu'elle gardait précieusement sans l'ouvrir (p. 181-182) – on se demande à ce moment si cette histoire racontée préalablement ne tient pas lieu de fiction pour Jun aussi – et la prostituée, à la fin, qui s'invente des histoires se déroulant à Quinnipak. Baricco dit, dans la revue *Corriere della Sera* en 2003 repris dans *Novecento : pianiste / Novecento : Un monologo* : « Chaque histoire est gardienne d'un espoir, que cette vie n'est pas la seule, et que si nous le voulions nous pourrions avoir une existence différente. » Ce roman, *Châteaux de la colère*, représente exactement cette histoire : pour traverser l'Atlantique afin de se rendre en Amérique et ainsi refaire sa vie, une femme paie son voyage en faisant l'amour avec le capitaine Charlus Abegg, que nous avons pu rencontrer plus tôt comme le mari mort de la veuve Abegg. Nous pourrions considérer la finale du roman comme un finale, une coda, qui reprendrait tous les thèmes traités ultérieurement dans le roman, thèmes ici représentés par les divers personnages inventés par la prostituée pour oublier sa misérable condition.

Nous l'avons déjà dit plus haut, le roman *Châteaux de la colère* est divisé en sept parties, ce qui représente le même nombre que celui des degrés des notes qui forment une gamme. Le premier degré représente celui de la tonique qui constitue celui, en musique, qui définit la tonalité d'une pièce. Son accord représente celui qui débute et termine une pièce. Dans le roman, la première partie est celle dans laquelle on nous présente les personnages principaux en deux temps. Premièrement, Jun, M. Reihl, Mormy et Élisabeth et deuxièmement, Pekisch, Pehnt et la veuve Abegg, tous ces personnages se côtoient dans le village de Quinnipak, même si leurs histoires sont toujours racontées séparément. Les deux histoires débutent, dans cette partie « tonique », avec le son, la première par un dialogue et la

deuxième par une expérience sur le transport du son (est-il nécessaire de préciser ici que la musique est constituée de sons?).

Le deuxième ton représente celui de la sus-tonique qui, en musique, n'est que la suite du premier, constituant un degré peu important pour définir la modalité. Dans le roman de Baricco, cette partie correspond à celle dans laquelle, toujours en se chevauchant l'une après l'autre, les histoires de Jun et de Pekisch se développent, sans changements majeurs, mis à part le compte rendu de l'événement qui changea la vie de Pekisch, mais se déroulant dans le passé, cet événement n'est pas considéré comme un avancement au niveau premier de la narration. Pour ce qui est de Jun, c'est l'arrivée d'Élisabeth qui est narrée en trois temps, soit l'annonce de son arrivée, comment M. Reihl la négocie et la façon de M. Reihl de raconter ce que c'est que de voyager dans un train.

La troisième partie, qu'on associe au degré de la médiate, est très importante. La médiate constitue le degré qui définit à lui seul, avec la tonique, la modalité de la gamme (majeure ou mineure). À mi-chemin entre la tonique et la dominante, elle constitue le deuxième son de l'arpège. Dans le roman, cette partie est divisée en trois sous-parties, la première expose l'arrivée d'Élisabeth à Quinipak, la seconde, fondamentale dans le déroulement de l'histoire, est représentative du temps qui passe, racontée dans une simultanéité peu commune dans le monde romanesque en général. La dernière constitue la présentation d'Hector Horeau, dernier personnage important du roman, et son arrivée à Quinipak.

Dans la gamme, le quatrième degré, nommé sous-dominante, constitue un autre degré important en ce qu'il est souvent utilisé dans la suite cadentielle. Deux sous-parties composent ce chapitre, dont la première relate la violence d'un meurtre, racontée par le meurtrier lui-même, et la seconde rapporte le spectacle des deux fanfares. Donc, deux parties très importantes dans le déroulement des événements de l'histoire.

Le degré suivant représente celui de la dominante, degré majeur pour la définition de la tonalité et surtout très utilisé dans les suites cadentielles. Il constitue le degré, après la tonique, assurant le deuxième rôle principal structurel et le plus souvent utilisé en fin de pièce pour l'annoncer. Dans le roman *Châteaux de la colère*, c'est la partie dans laquelle Mormy

meurt sur les rails d'Élisabeth, c'est l'explication de l'échec du Crystal Palace d'Hector Horeau et de M. Reihl, l'éloignement de Pehnt, raconté dans une suite épistolaire entre lui et Pekisch ainsi que l'histoire de la rencontre entre Jun et Dann Reihl, à Morivar, et celle de leur séparation. C'est la partie dans laquelle l'histoire se dénoue pour finalement arriver à la sixième partie.

Ce degré est nommé sus-dominante en musique, et raconte, dans le roman, la destinée des personnages. Ce chapitre constitue une sorte de finale, de clôture du roman. Dans cette partie, on raconte ce qu'est devenu M. Reihl après le départ de Jun, l'aliénation d'Hector Horeau, celle de Pekisch suivie de sa mort pour terminer avec la première mise en abyme dans le roman que lit Jun à la vieille dame dans un train.

Pour terminer, la septième partie, qu'on pourrait appeler sensible selon les degrés de la gamme, représente celle qui, dans cette même gamme, renvoie ensuite à la tonique, étant située un demi-ton au-dessous de cette dernière. Cette partie du roman constitue une explication de ce qu'est Quinnipak. C'est la prostituée qui s' imagine les personnages définis dans le roman que le lecteur vient tout juste de lire. Cette partie était annoncée dans la sixième avec le mot final du roman lu par Jun. Donc, conformément à la théorie des degrés de la gamme, la sensible renverrait à la tonique en revenant sur l'histoire et en insistant sur une relecture du roman.

De plus, rappelons que les degrés importants, soit la tonique, la médiante, la dominante ainsi que la sensible, sont amenés par une citation coupée tirée (non spécifié) des *Élégies de Duino* de Rainer Maria Rilke et qui dit :

Et nous, en pensant à la *montée* du bonheur,
nous éprouverions ce remous qui nous bouleverse, presque,
quand *tombe* une chose heureuse.⁷⁵

⁷⁵ RILKE, Rainer Maria. 2006. *Les élégies de Duino* suivi de *Les sonnets à Orphée*. Paris : Éditions du Seuil. Coll. « Poésie Points ». Traduit de l'allemand par Lorand Gaspar et Armel Guerne. p. 95.

Cette citation, précurseur de la fin du roman, a été laissée dans sa langue originale, comme une espèce de message codé. Outre le fait que *Les élégies de Duino* ont été écrites la même année que celle en fin du roman, plusieurs éléments sont connexes aux deux œuvres, comme la présence de l'adolescent énigmatique qui meurt très jeune ainsi que les thèmes de la mort et de l'imperfection. Pour Rainer Maria Rilke, Duino est synonyme de havre de paix, comme le village de Quinipak l'est pour la prostituée. En lien avec l'analyse des degrés musicaux associés aux chapitres du roman, on pourrait parler de la montée de l'arpège, associée aux premier, troisième et cinquième degrés et à la descente créée par la venue de la sensible, qui, lorsque jouée dans la gamme, se dirige naturellement vers la tonique qui constitue l'octave et tend à être la dernière note jouée de la gamme avant de la redescendre et ainsi de revenir sur la sensible.

3.6.2 *Les doublets dans Novecento* : pianiste

Novecento : pianiste, pour sa part, se termine avec un dédoublement des personnages principaux. Non seulement le narrateur devient le personnage principal, mais l'acteur aussi, dans le cas de la mise en scène de la pièce de théâtre, se dédouble, ce qui crée un effet de miroir, de symétrie. Cette technique de la répétition est très importante en musique, un premier thème n'étant jamais exposé qu'une seule fois, mais répété, surtout si la pièce est jouée en respectant les barres de reprise. Le finale de *Novecento : pianiste* n'en représente pas le seul exemple.

Premièrement, le récit se nomme comme le personnage principal : Novecento. Mis à part le nom, plusieurs caractéristiques sont communes aux deux, comme l'histoire, l'interprétation et la musique.

Deuxièmement, pour Baricco, afin de raconter une histoire, il faut qu'elle soit intéressante. Or, celle racontée dans ce monologue est la vie peu banale de Novecento : « Son histoire, à lui... c'était quelque chose. Il était sa bonne histoire_à lui tout seul. » (NP, p. 21) Novecento est donc lui-même une histoire, tout comme le monologue *Novecento : pianiste*. Seulement, celle de Novecento est comparée à la musique qu'il joue : celle-là même qui n'existe pas : « Lui, il jouait... quelque chose qui n'existait pas avant que lui ne se mette à le jouer, [...]. Quelque chose qui n'existait nulle part. Et quand il quittait son piano, ça

n'existait plus... ça n'était plus là, définitivement... » (NP, p. 21) Novecento reste à l'image de sa musique, il n'existe pas réellement, n'étant qu'une belle histoire à raconter, un titre, une légende.

Troisièmement, l'image du double est aussi très forte entre le narrateur et Novecento. Tim Tooney, le narrateur, se change en Novecento (ou en l'histoire qu'il raconte) à la fin du récit dans une didascalie : « (*Le comédien devient Novecento.*) » (NP, p. 75). Tim Tooney devient celui qu'il regarde, comme s'il passait de l'autre côté du miroir : « ... Là, immobile, à le regarder, lui là immobile qui me regardait [...] » (NP, p. 73) Cette phrase comporte un effet de miroir par ce qu'elle dit et ce qu'elle est. Le doublet formé par les mots « là », « immobile » en plus du verbe « regarder » donne l'effet d'un miroir. De plus, en utilisant le verbe « regarder », on pourrait avoir l'impression d'un reflet, car on « regarde » un reflet. Ainsi, Novecento et Tim Tooney seraient la même personne, soit le comédien.

Finalement, un dernier effet de double est celui qui existe entre les deux arts que représentent le théâtre et la musique. Ce récit constitue en fait une pièce de théâtre qui met en scène la musique. On peut donc dire qu'il correspond à un spectacle qui raconte un autre spectacle avec un interprète théâtral qui expose l'histoire d'un interprète musical. Nous nous trouvons donc en présence de deux interprètes ou deux spectacles en un.

3.7. Les procédés génériques empruntés à la musique utilisés dans les ouvrages de Baricco

Selon Steven P. Scher, on peut insérer la musique dans la littérature en transposant un modèle musical. Dans le texte « Les Vocabulises d'Alessandro Baricco », Jean-Baptiste Harang écrit : « *Novecento* est une musique noire [...]. *Soie* est une chanson et une geste, avec son refrain aux intimes variations, ses couplets et sa coda [...]. Les *Châteaux de la colère* sont une fugue, et *Océan mer* un opéra. »⁷⁶ Il écrit plus loin : « Ce printemps paraît en Italie son quatrième roman, le plus volumineux, une symphonie, il ne lui reste que quelques jours pour en choisir le titre. Ce sera probablement *City* [...] »⁷⁷ Partant de ces constats, peut-

⁷⁶ HARANG, Jean-Baptiste. 1999. *Op. cit.* p. 87-88.

⁷⁷ *Ibid.* p. 91.

on vraiment dire que la musique domine non seulement les thématiques, mais aussi la structure dans les romans de Baricco?

3.7.1 *Le cas de Novecento : pianiste*

Le monologue *Novecento : pianiste*, nous l'avons vu, regorge d'éléments musicaux et de références au ragtime. Voyons comment cette musique influence la structure textuelle.

3.7.1.1 *Le ragtime*

Le ragtime constitue, avec le spiritual, l'ancêtre du jazz : « Il n'est pas facile d'en décrire ou d'en dater non plus la survenue. Il a sans doute germé dans l'humus des lointaines danses de plantation et s'est préfiguré dans le "cake walk". »⁷⁸ Cette forme musicale était, au départ, jouée plus particulièrement dans les boîtes de nuit. C'est à cet endroit que des pianistes comme Scott Joplin, James Scott ou encore Tom Turpin, le premier à utiliser le terme « Rag » en 1897. Sa grâce et sa forme, hautement structurée, ainsi que sa propagation à travers les États-Unis à cause du rouleau mécanique, font du ragtime un genre très populaire auprès des mélomanes blancs au début du vingtième siècle. Le *classic ragtime* suit des règles strictes. La première est que le tempo doit être modéré, Scott Joplin écrivait souvent, en exergue, que ses compositions ne devaient pas être jouées avec un tempo rapide (« Do not play this piece fast. It is never right to play rag fast. »). La deuxième règle est celle de la structure, les ragtimes se divisent en « strains » (airs) qui se composent de seize mesures et changent de tonalité d'un « strain » à l'autre. Le troisième est appelé trio et constitue un « moment de bravoure du morceau » qui est souvent le plus brillant de la pièce. Parfois, ces rags sont précédés d'une introduction.⁷⁹

Cette division en « strains » équivaut à une succession du type ABACD. Cette structure vient du fameux *Maple Leaf Rag* de Scott Joplin et régit les autres rags à venir. Ces thèmes, une fois joués, s'ils ne sont pas répétés, ne reviennent habituellement pas, sauf le premier. Par contre, cette combinaison change d'un ragtime à l'autre, donnant des

⁷⁸ MALSON, Lucien et Christian BELLEST. 1987. *Op. cit.* p. 26.

⁷⁹ HESS, Jacques B. 1985. « Une musique de salon et de saloon : le Ragtime » In MASSIN, Jean et Brigitte. *Histoire de la musique occidentale*. Paris : Fayard. Coll. « Les indispensables de la musique ». p. 1128-1134.

successions telles que ABCD (dans la pièce *Cascades* de Scott Joplin), ABCA (tel que vu dans *Tickled to Death*), ABACDA (dans *Calliope Rag*), etc. Les possibilités abondent. Reste que la première forme, ABACD, demeure la plus utilisée.⁸⁰

3.7.1.2 Dans le monologue

Outre le fait que le monologue contienne un ton plutôt humoristique et des expressions populaires (comme « au cul »), procédés que nous pouvons associer au ragtime par la façon dont il était joué au départ, soit dans les bordels et saloons, d'autres éléments se rapportent à ce genre musical.

Si on considère le monologue comme contenant quatre grandes parties distinctes, soit la jeunesse de Novecento, la rencontre avec le narrateur, le duel, le désir de descendre du bateau ainsi que le dédoublement du personnage principal, sa structure pourrait ressembler fortement à celle d'un ragtime.

Avant d'analyser ces cinq parties, nous pouvons constater qu'elles sont précédées, tel le rag *Cascades*, d'une introduction, c'est-à-dire, le moment où le narrateur présente l'équipage. Il commence d'ailleurs ainsi : « *Ladies and Gentlemen, meine Damen und Herren, Signore e Signori*, Mesdames et Messieurs, bienvenue sur ce navire, bienvenue sur cette ville flottante, copie conforme du *Titanic* [...] » (NP, p. 17) On voit ici qu'il introduit les personnages qui feront partie de son histoire.

Suite à cette introduction, on passe à la première partie, qui raconte la jeunesse de Novecento, qu'on pourrait associer à une tonalité majeure à cause de son ton humoristique. La seconde partie, en majeur aussi, mais tout en changeant de tonalité, raconte la rencontre entre le narrateur et Novecento. Le duel représenterait la troisième partie, celle qui, dans un rag, constitue le morceau de bravoure, le moment où le pianiste étale son talent. Le duel correspond exactement à cette définition, Novecento bat l'inventeur du jazz à plate couture grâce à son talent (il peut jouer vingt jazz à la fois). Puis, la coda, lorsque Novecento ensorcelle ses désirs pour n'en garder qu'un seul à la fin et exploser en paix.

⁸⁰ MALSON, Lucien et Christian BELLEST. 1987. *Op. cit.*, p. 26 à 30.

3.7.2 *Le cas de Châteaux de la colère*

Comme plusieurs romans de Baricco, *Châteaux de la colère* contient plusieurs personnages qui ont chacun leur histoire à raconter. Aussi, il arbore deux structures musicales : la fugue et l'opéra-bouffe. C'est un roman à plusieurs voix qui parlent même parfois de façon simultanée, comme nous l'avons constaté préalablement dans le cas du spectacle des deux fanfares, dans lequel plusieurs événements se déroulent au même moment et atteignent leur apogée en même temps, et dans la partie médiane de l'histoire, l'attente d'Hector Horeau. Dans la présente partie, nous verrons comment Baricco a usé de la forme de l'opéra-bouffe pour structurer son œuvre et comment la fugue y tient aussi une place importante.

3.7.2.1 *L'opéra-bouffe*

En opposition à l'*opera seria*, l'*opera buffa*, qu'on appelle aussi opéra-bouffe ou opéra-comique, ne traitait pas de sujets mythologiques, mais de la vie quotidienne. L'opéra-bouffe est, au départ, jouée pour un public bourgeois ou populaire. Par ses sujets et son style, plus légers, l'opéra-comique utilise abondamment les dialogues. Cette forme emprunte plusieurs caractères à l'intermezzo qui prenait place lors des entractes de l'*opera seria*, par exemple la mise en scène de plusieurs personnages. Ce n'est qu'avec Mozart et son librettiste, Da Ponte, que son livret devient plus sérieux. Les compositeurs, avec le temps, privilégieront cette forme à l'opéra sérieux. On peut compter, parmi les œuvres les plus importantes de cette forme musicale, *La flûte enchantée* de Mozart, *Carmen* de Bizet ou encore *Le Barbier de Séville* de Rossini.

La structure de l'opéra-comique est la même que celle de l'ancien opéra à numéros et, par opposition à l'*opera seria*, les récitatifs chantés sont souvent remplacés par des dialogues. Si on prend l'exemple de l'opéra *Don Juan* de Mozart, sa structure va comme suit :

No 1. Introduction (ensemble).....	Leporello, Anna, Don Juan, le Commandeur;
No 2. Récitatif et Duo.....	Anna et Ottavio;
No 3. Trio	Elvire, Don Juan, Leporello;
No 4. Aria	Leporello;
No 5. Duo et Chœur.....	Zerline, Mazetto, les paysans;

No 6. Aria	Mazetto;
No 7. Duo	Don Juan, Zerline;
No 8. Aria	Elvire;
No 9. Quatuor	Elvire, Anna, Ottavio, Don Juan;
No 10. Récitatif et Air	Anna;
No 11. Aria	Ottavio;
No 12. Aria	Don Juan;
No 13. Aria	Zerline;
No 14. Finale (ensemble).....	Tous les personnages. ⁸¹

On peut dire que cette structure reflète largement celle de la plupart des opéras-bouffes, surtout avec leur finale qui laisse chanter tous les personnages ensemble, ce qui représentait une pratique courante.

3.7.2.1.1 *Baricco et l'opera buffa*

Baricco s'intéresse fortement à ce type d'opéra dans son ouvrage *Constellations*. Selon lui, interpréter de manière philosophique un texte musical l'entraîne loin de son sens initial. En travaillant sur les fragments, des idées prennent forme pour composer des constellations. L'herméneutique donne un sens à la musique, au-delà de celui de l'histoire des œuvres musicales, en renonçant à leur signification originale et en en recomposant une. C'est le mouvement entrepris par Baricco sur Rossini et l'*opera buffa* dans cet essai.

Dans cet ouvrage, Baricco commence par expliquer la naissance de l'opéra-bouffe, comme intermezzo de l'*opera seria* lors du Siècle des Lumières. Dans l'*opera seria*, les personnages sont des héros mythiques, leur destin est extraordinaire. Dans l'*opera buffa*, ils sont dépouillés de ce mythisme. Il énumère deux fonctions de l'*opera buffa* : le désir (soit la réfutation du destin) et la communication (la conversion du fait linguistique à l'immanence). L'*opera buffa*, dans ses textes, traite la représentation du sujet, qui lui, est « un surgissement unitaire de désir et une manifestation contrôlée de langage. »⁸² Selon Baricco, c'est chez le duo Mozart/Da Ponte que ce phénomène prend le plus d'ampleur.

⁸¹ HODEIR, André. 1951. *Les formes de la musique*. Coll. « Que sais-je ». Paris : Presses Universitaires de France, p. 77.

⁸² BARICCO, Alessandro. 1999. *Constellations : Mozart, Rossini, Benjamin, Adorno*. Trad. de l'italien par Frank La Brasca. Coll. « Folio ». Paris : Gallimard. p. 57.

Dans l'opéra *Les Noces de Figaro*, le sujet, Chérubin, est exploité à fond par le texte, soutenu par la musique : « Totalement étranger à l'habituelle géographie des « types » de l'*opera buffa*, Chérubin est le « différent », le « nouveau » apparaissant dans un monde qui semble achevé et visant à le désagréger. »⁸³ Chez lui, le désir prend le dessus sur le sujet (il ne sait pas qui il est, d'où il vient, mais sait qu'il a des désirs à combler). Baricco considère Chérubin comme un non-sujet. Ne possédant ainsi pas d'identité, sa parole se perd (personne ne l'écoute) pour mieux « advenir » plus tard. Don Juan (dans *Don Giovanni*) est un autre « non-personnage » de Mozart : « Don Juan n'existe pas, ce qui existe c'est ce que les autres appellent Don Juan. »⁸⁴ Sans psychologie du personnage, Mozart n'a d'autre choix que de laisser tomber la mélodie au profit du rythme pour l'identifier. Pour la fin tragique de l'opéra, qui tout au long était *buffa*, Mozart ne peut que jouer dans le *seria*, le personnage de Don Juan se transformant en héros. Il effectue donc un pas vers l'arrière pour mieux revenir en force. *Così fan tutte*, pour sa part, traite du concept d'objectivité (dans le sens de « [...] lieu totalement autre, [...] jamais vécu ni possédé par le sujet [...] »⁸⁵), comme un pressentiment, car l'objectivité est arrivée bien après Mozart : c'est Kant qui l'amène en philosophie avec le transcendantal.

C'est ici que Rossini vient changer l'*opera-buffa* parce qu'il veut « [...] mettre en œuvre un univers autonome et cependant contrôlé, où le sujet ferait fonction de principe ordonnateur du monde, lieu originel inattaquable de la généalogie de l'événement. »⁸⁶ On vise l'objectivité. Rossini dépasse le sujet à l'aide de l'ornementation qu'il écrit lui-même dans la partition au lieu de laisser l'interprète les choisir : « L'exaspération du trait ornemental, avec l'émancipation de la mélodie et du sens dont il s'accompagne, est la manœuvre par laquelle le langage musical rossinien brise le profil linguistique que la tradition de l'*opera buffa* avait mis au point, en en faisant le cadre d'une idée plausible de subjectivité et de naturalité. »⁸⁷ Avec la prédominance rythmique, Rossini ne compose plus une musique à l'image des voix humaines, mais des humains à l'image de la musique. Il

⁸³ *Ibid.* p. 60.

⁸⁴ *Ibid.* p. 66.

⁸⁵ *Ibid.* p. 71.

⁸⁶ *Ibid.* p. 77.

⁸⁷ *Ibid.* p. 86-87.

reconnaît à la musique une signification différente de celle du langage : les sentiments ne sont pas dictés par le texte, mais par la musique.

3.7.2.1.2 Sa transposition dans le roman

Le roman *Châteaux de la colère* se caractérise par sa polyphonie, par ses thèmes multiples et par sa structure, comme nous l'avons analysé plus tôt, qui se divise en sept parties. Tous ces éléments peuvent être associés à l'opéra-bouffe.

Le premier élément qu'on peut rattacher à l'opéra-bouffe est la présence de plusieurs personnages (ce qui se retrouve dans presque tous les opéras) qui ne sont pas issus de la mythologie, mais du quotidien de la prostituée. Tout comme Chérubin, dans *Les noces de Figaro*, ces personnages représentent plus des désirs que des identités, puisqu'ils évoquent les désirs de la prostituée.

Le deuxième élément associé à l'opéra-bouffe est l'incipit. Les personnages sont, dans ce roman, amenés par un dialogue dans lequel on ne peut savoir qui parle avec qui, ce qui donne un effet cacophonique. Donc, tel un rallye, le paquet destiné à Jun se promène d'une main à l'autre. Le lecteur connaît son existence par la parole uniquement. Arold et Brath, Brath et Pit, Pit et Angy, Angy et Magg, Magg et Stitt et finalement, la narration commence à la page 20. Donc, de la page 15 à 20, le lecteur se perd facilement avec l'arrivée de plusieurs personnages qui, en plus, ne reviendront pas nécessairement au courant de l'histoire. Si on prend l'exemple de la structure de l'opéra *Don Juan* présenté plus tôt, l'ouverture est chantée par Leporello, Anna, Don Juan et le Commandeur. Puis, à la page 20, le narrateur effectue une petite incursion dans le monde de Jun et revient à l'histoire racontée, entre Magg et Jun, qui lui annonce que M. Reihl rentrera. Ensuite, la nouvelle suit le chemin contraire du paquet, ce qui crée un effet comique. Donc, plusieurs personnages présentent l'opéra, autant les musicaux que dans *Châteaux de la colère*.

Le troisième élément qu'on peut relier à l'opéra-bouffe est le finale qui, comme l'ouverture, est chanté par tous les personnages. Dans *Châteaux de la colère*, les dernières pages consistent en un retour sur l'histoire. La prostituée s'invente un monde, Quinnipak, dans lequel on retrouve les personnages du roman qu'on vient tout juste de lire. Donc, la fin

du roman revient sur les personnages importants (Andersson, le grand-père de Tool musicien et inventeur, un assureur, Marius Jobbard, une bâtisse en verre), tel un salut avant la tombée du rideau, comme dans *Don Juan* de Mozart, dans lequel le finale sert à tous les protagonistes de revenir sur scène pour clore le spectacle.

Le quatrième élément est le fait que ces protagonistes, même s'ils sont nombreux, n'interagissent pas toujours l'un avec l'autre, c'est-à-dire qu'ils effectuent parfois des monologues intérieurs, d'autres fois, c'est le narrateur qui se permet une incursion dans leur passé. Bref, lorsqu'ils sont ensemble, ils parlent, ils échangent (on pourrait associer ces événements à des duos, trios, quatuor...) et lorsqu'ils sont seuls, ils émettraient des solos, comme si chaque personnage était en réalité un chanteur d'opéra. Nous avons déjà traité de l'ouverture et du finale, grandioses, majestueux. Le corps de l'opéra serait constitué d'une alternance de solos et de parties composées pour plusieurs voix dont les scènes se disputent entre les mêmes personnages : Jun, Mormy et M. Reihl, qui parfois échange avec Andersson ou Hector Horeau ainsi que Pekisch, Pehnt et la veuve Abegg.

Finalement, outre la présence de plusieurs personnages, la légèreté pourrait constituer le quatrième élément qu'on peut rattacher à l'opéra-bouffe. Cette légèreté demeure perceptible dans la manière de raconter du narrateur, par ses digressions et sa façon de ne pas dramatiser des événements qui, normalement, devraient l'être, dramatiques. Par exemple, lors du spectacle des deux fanfares, lorsque le narrateur présente les instrumentistes, après les avoir nommé, puis identifié l'instrument dont ils jouaient, anticipe la mort qu'ils vivront. Le narrateur, tel Dieu (dans le cas qui nous occupe ici), sait le détail de la mort des personnages et l'annonce au lecteur d'une façon plutôt anodine, comme si elle était un événement quotidien comme un autre, au même niveau que l'instrument dont il joue :

Et Tegen, qui joue d'une sorte de violon, et mourra dans les eaux glacées de la rivière, et Opuls, qui joue d'une sorte de tambour, et mourra sans s'en apercevoir, une nuit où il n'y avait pas de lune, et Rjnh, qui joue d'une sorte de flûtiau, et mourra dans un bordel entre les cuisses d'une femme hideuse, et Haddon, qui joue d'une sorte de saxophone, et qui mourra à 99 ans, dommage, à un an près, et Kuppert, qui joue d'une sorte d'harmonica, et mourra sur le gibet, lui et sa jambe broyée [...] (CC, p. 240)

L'extrait continue de la même manière durant deux pages. Le narrateur utilise des termes qui amenuisent l'acte cruel, en émettant des commentaires tels que : « [...] lui et sa jambe broyée [...] », « [...] Ort [...] mourra dans quelques minutes, le cœur réduit en bouillie par la fatigue ou l'émotion, *va savoir* [...] », Tuarez, « [...] mourra par erreur dans une rixe entre marins, *lui qui n'avait jamais vu la mer* [...] » ou encore Cook, qui « [...] mourra le même jour que le roi, *mais sans être dans les journaux* [...] ». (CC, p. 240-241)

3.7.2.2 *La fugue*

Le résumé contenu sur la quatrième de couverture du roman précise que ce dernier est une fugue. Même si nous croyons plutôt juste de dire que ce dernier constitue en fait un opéra-bouffe, il n'en demeure pas moins que le motif de la fugue y est tout aussi présent, comme annoncé sur la quatrième de couverture. Ce livre n'étant pas une partition musicale, il est possible que plusieurs genres s'entrecroisent. Bref, même une pièce de musique autre que fugale peut utiliser le contrepoint comme structure. Nous constatons ce fait par exemple dans l'Ouverture de la Suite no 2 en si mineur pour flûte et orchestre à cordes (BWV 1067) de Jean-Sébastien Bach dans laquelle il utilise une technique contrapuntique, qu'on nomme *fugato*, après avoir émis un thème grave pendant vingt mesures sans lien avec la fugue et sans l'annoncer préalablement. Donc, dans « l'opéra-bouffe » *Châteaux de la colère* se glisse, à un certain moment, des éléments empruntés à la structure fugale.

3.7.2.2.1 *La structure de la fugue*

La fugue est un morceau en contrepoint dont le nom désigne, dans l'art de la chasse, la fuite de la proie devant son prédateur. Elle débute avec le sujet qui donne la tonalité et surtout le thème principal, qui se doit d'être court et facile à reconnaître (habituellement, il dure deux mesures environ). Ce sujet est chanté par une seule voix, sans accompagnement, pour bien se faire entendre. Suit la réponse, qui représente la reproduction exacte ou un peu modifiée du sujet. Elle peut être dans la même tonalité (on la dit *tonale* dans ce cas) ou dans le ton de la dominante, soit une quinte plus élevée ou une quarte plus basse (dans ce cas, elle est dite *réelle*). La réponse étant reprise par une autre voix que celle qui a entamé le sujet, pendant qu'elle est jouée, la voix qui chantait le sujet chante le contre-sujet, ce qui équivaut à une seconde idée construite avec des éléments du sujet. S'ensuivent des épisodes ou

divertissements qui représentent des passages transitoires construits aussi avec des éléments du sujet. La fugue peut aussi contenir des strettes, qui correspondent au moment où les voix entrent les unes après les autres, de façon à se superposer, afin de chanter le sujet. Une strette est complète quand toutes les voix entrent l'une après l'autre de manière rapprochée en chantant le sujet ou incomplète dans le cas où les voix ne participent pas toutes. La fugue se termine avec une coda, qui se compose de quelques notes qui accompagnent le sujet afin de faire entrer la réponse de façon naturelle.

La fugue réalise le principe ternaire en ce qu'elle est constituée de trois parties, soit l'exposition, la partie médiane et la récapitulation. L'exposition est composée du sujet et de la réponse entendus par les différentes voix et par le contre-sujet accompagnant la réponse. Suit une codetta formée d'éléments du sujet, de la réponse et du contre-sujet. La période médiane est formée de divertissements, du sujet, du contre-sujet et de la réponse, qui sont amenés dans diverses tonalités dont les dernières préparent le retour au ton principal. La récapitulation est un retour au ton principal et contient souvent une pédale (une insistance sur la tonique ou la dominante) et une coda.⁸⁸

3.7.2.2.2 Dans *Châteaux de la colère*

Nous ne pouvons pas dire d'emblée que le roman complet représente une fugue, seulement parce que c'est ce qui est écrit sur la quatrième de couverture. Sans pour autant comprendre de personnage écrivain, tel que vu dans les romans *Les Faux-monnayeurs* et *Contrepoint*, nous pouvons aussi constater que *Châteaux de la colère* contient un passage particulier qui rappelle les procédés fugaux. Aux pages 121 et 122, Pekisch recherche sa note, puisque pour lui, tout le monde en possède une. Ce passage reflète bien comment on pourrait rendre une fugue de façon écrite :

Un homme, comme un pendule, qui sans arrêt va et vient en courant
de sa maison à la rue.

Sous le déluge, un homme, comme un pendule devenu fou, va et
vient en courant de sa maison à la rue.

⁸⁸ *Manuel d'analyse musicale*. 1927. Montréal : Éditions Vincent-D'Indy. p. 40 à 46.

Dans la nuit, sous le déluge, un homme, comme un pendule devenu fou, sort en courant de sa maison, s'arrête au beau milieu de la rue, puis se reprécipite à l'intérieur, et de nouveau ressort en courant, et de nouveau galope dans sa maison, et on dirait qu'il ne va plus s'arrêter, jamais.

Dans la nuit, sous le déluge, un homme, comme un pendule devenu fou et complètement trempé, sort en courant de sa maison, s'arrête au beau milieu de la rue, puis se reprécipite à l'intérieur, et de nouveau ressort en courant, et de nouveau galope dans sa maison, et on dirait qu'il ne va plus s'arrêter, jamais, comme s'il était ensorcelé par les coups de la cloche qui à cet instant-là violent l'obscurité et se dissolvent dans l'air liquide de cet abat d'eau sans fin. (CC, p. 121-122)

La première phrase constitue le fondement qui régira les autres, on pourrait donc dire qu'elle représente le thème principal, le sujet. On peut l'associer, dans la fugue numéro deux tirée du *Clavier bien tempéré livre 1* de Jean-Sébastien Bach, aux deux premières mesures, qui énoncent le thème :



La deuxième phrase, tout en rappelant le thème principal, amène un contre-sujet formé d'éléments de ce dernier, en apportant comme information le fait qu'il pleuve et que le pendule auquel est comparé l'homme est « devenu fou ». Dans la fugue, on pourrait l'associer à la réponse au soprano et au premier contrepoint (composé à partir d'éléments du sujet) qui suivent ce thème aux mesures trois et quatre :



Dans les troisième et quatrième phrases, en suivant la même logique, on pourrait dire que les rajouts rappellent les épisodes, puisqu'ils sont formés d'éléments du sujet et du contre-sujet. Les ajouts dans la troisième phrase mettent l'accent sur le mouvement de va-et-vient effectués par l'homme. Ceux de la quatrième phrase insistent sur la folie du personnage. Dans la fugue de Bach, ce passage pourrait être associé au premier épisode contenu dans les mesures neuf et dix :



Notons que tout au long de ce passage, le sujet, contre-sujet et les contreponts sont toujours répétés, une fois formulés. C'est d'ailleurs cette répétition qui nous fait voir comment, dans cet extrait, on peut lire une fugue. Finalement, puisqu'une fugue doit terminer, la coda serait représentée par le paragraphe suivant le passage ci-haut :

Onze coups.
 L'un par-dessus l'autre.
 Le même son, onze fois.
 Chaque coup comme s'il était le seul.
 Onze vagues de son.
 Et entre les vagues, un temps incalculable.
 Onze.
 L'un après l'autre
 Des cailloux de bronze dans l'eau de la nuit.
 Onze sons imperméables jetés dans la pourriture de la nuit.
 C'étaient onze coups claqués dans le déluge par la cloche qui
 veillait sur la nuit.
 Ce fut le premier – oui, le premier – qui prit en traître l'âme de
 Pekisch, et la brûla. (CC, p. 122)

Cette coda apporterait une nouvelle idée, celle du son, qui explique le passage des pages 121 et 122. De plus, c'est dans ce paragraphe que le lecteur apprend que l'homme fou n'est autre que Pekisch. En revenant sur le premier coup, qui représenterait ici un retour à la tonique, soit à la première idée, celle du son.

3.7.3 Les cas des autres romans de Baricco

Même si les autres romans de Baricco ne mettent pas en scène des musiciens, on peut remarquer une certaine influence musicale dans leur structure. Nous verrons comment la musique structure le texte *City* ou encore un extrait d'*Océan mer*.

Une symphonie se caractérise par le fait d'utiliser tous les instruments sans solistes, les solos tenant en fait lieu de prises de parole isolées au bénéfice de l'ensemble dont ils se détachent. Elle comporte quatre mouvements (inspirés de la forme sonate) : allegro, mouvement lent (andante ou adagio), un menuet ou scherzo et un finale, très rapide. Généralement, ce type de composition est assez vaste. Dans le roman *City*, Shatzy Shell représenterait le thème initial qui revient tout au long de l'œuvre, comme les quatre notes (trois brèves suivies d'une longue) qui forment le thème de la cinquième symphonie de Beethoven. Gould, quant à lui, représenterait le second motif, la réponse au thème « Shatzy Shell ». Gould apporte même plusieurs motifs, joués alternativement par Diesel, Poomerang, Larry, le Maestro et les animateurs de radio qui l'interviewent. Parfois, aussi, les thèmes « Shatzy Shell » et « Gould » « jouent » en même temps, c'est-à-dire qu'ils communiquent ensemble. Le western et la boxe représentent des motifs amenés par les personnages et qui reviennent tout au long du roman de façon épisodique.

Un canon se définit par lorsque les voix chantent un même thème à intervalle régulier. Il est formé d'un antécédent (qui expose le thème et la tonalité) suivi de conséquents (qui constituent de courtes variations de l'antécédent). Le canon fonctionne par imitation : la première voix chante un thème que les voix conséquentes reprennent intégralement à tour de rôle et à intervalle régulier. Parmi les plus populaires, nous pouvons mentionner le canon en Ré majeur de Pachelbel ou encore la pièce « Frère Jacques ». Dans *Océan mer*, l'extrait des pages 133 à 144, qui constitue exactement le milieu du roman, relève fortement du canon. Dans cet extrait, on pourrait dire que Baricco a voulu imiter la forme canonique parce que la première voix est reprise dans les paragraphes suivants en ajoutant toujours les autres voix. Ce passage correspondrait à un canon à dix voix qui sont en réalité un procédé mnémotechnique, le personnage, sur un radeau, ne possédant pas de quoi écrire pour se souvenir des événements qu'il vit. Nous entendons donc en premier lieu la voix répétant le nom du personnage, ensuite, les yeux des mourants, une pensée (mourir ou pas), la nuit, les

corps déchirés, la faim, l'horreur, les fantasmes de la folie, la chair; s'ensuit un rappel des neuf voix précédentes et la dernière voix sur « [...] l'homme qui [le] regarde et ne [le] tue pas. »⁸⁹ Chaque idée est plus volumineuse en termes de lignes que celle qui la précède, créant ainsi un effet de plus en plus grandiose, comme si elles se bouscuaient telles les voix du canon en fin de pièce pour terminer toutes au même moment, sur le même accord.

3.8. *La musique comme structure scripturale et comme inspiration sonore*

En conclusion, on peut dire qu'autant l'organisation phrastique que l'organisation textuelle s'imprègnent, chez Baricco, de musique. En premier lieu, nous avons vu que les traductions effectuées par Françoise Brun sur les textes italiens de Baricco collaient au texte original, surtout à cause des ressemblances entre les deux langues, ce qui nous a permis de constater que nous pouvions ainsi analyser l'organisation phrastique. Nous nous sommes donc penchés sur l'oralité et le rythme, tels qu'exposés par Zumthor et Dessons/Meschonnic, pour ensuite discerner quelques exemples tirés des textes *Novecento* : *pianiste* et *Châteaux de la colère* de Baricco. Nous avons commencé par les incipits, nous avons pu remarquer que la musique peut être perceptible dans un texte dans les sons (avec des études phonétiques et phonologiques), les choix syntaxiques, la ponctuation ainsi que les répétitions au sein même des paragraphes. Ensuite, nous avons pu voir que dans deux passages de *Châteaux de la colère*, Baricco réussit ce qui semblait impossible au langage linéaire de la littérature : la simultanéité scripturale, obtenue en utilisant la même phrase pour plusieurs situations différentes, ce qui fait en sorte que tout se déroule au même moment, certains segments de phrase étant même associables à plus d'une situation. Par ailleurs, pour qu'il y ait musique, il doit y avoir des silences. C'est la même chose dans les textes de Baricco, qui en contiennent aussi, soit par des blancs ou par des mots les évoquant. Aussi, pour qu'il y ait musique, le climat est primordial, puisque la musique évoque des sentiments sans les préciser (sauf si les mélodies sont chantées), la littérature peut l'imiter en installant une atmosphère onirique, ce que crée Baricco dans les deux œuvres étudiées en faisant référence à une certaine idée de l'Amérique et en élevant les personnages au niveau de légendes. Ensuite, nous avons analysé

⁸⁹ BARICCO, Alessandro. 2003. *Océan Mer*. Trad. de l'italien par Françoise Brun. Coll. « Folio », Paris : Gallimard, p. 144.

la présence musicale dans l'organisation textuelle des œuvres étudiées. Nous avons vu que la structure complète du roman *Châteaux de la colère* rappelait les degrés de la gamme et que *Novecento : pianiste* comportait plusieurs doublets. Finalement, nous avons analysé la présence de genres musicaux dans les deux œuvres choisies (le ragtime dans *Novecento : pianiste* et l'opéra-bouffe et la fugue dans *Châteaux de la colère*) et dans les autres romans de Baricco (le canon dans *Océan mer* et la symphonie dans *City*).

CONCLUSION

SUR LA MUSICALITÉ DANS L'ÉCRITURE D'ALESSANDRO BARICCO

En conclusion, on peut dire que le style d'écriture ainsi que les histoires inventées par Baricco sont imprégnés de musique. En s'inspirant de formes et de techniques musicales, il crée une manière de raconter qui relève de l'oral et qui, ainsi, suggère une certaine musicalité scripturale. Nous avons pu le constater autant dans le contenu de ses livres *Châteaux de la colère* et *Novecento : pianiste*, que dans leur forme.

Nous avons vu dans le premier chapitre que la musique et la littérature entretiennent des liens serrés au début de leur histoire, mais aussi et surtout au cours du XX^e siècle, siècle dans lequel plusieurs nouvelles formes, autant musicales que littéraires, ont vu le jour. Les auteurs et compositeurs de cette période se sont inspirés d'autres arts pour créer de nouvelles formes, c'est pourquoi on a voulu, par exemple, insérer des procédés musicaux dans le processus d'écriture des textes littéraires. Par contre, certains de ces procédés ne peuvent être imités correctement en littérature, alors que d'autres ont leur pendant littéraire. Nous avons vu que, selon Escal, le thème, par exemple, existe dans les deux arts, mais ne comporte pas les mêmes caractéristiques nous avons aussi constaté que, selon Kundera, la polyphonie musicale semblait impossible à l'écrit et que, selon Lévi-Strauss, la langue constituait la musique de la littérature. Puis, nous avons comparé le lecteur et l'auditeur dans le contexte musico-littéraire, ces deux instances devant n'en former qu'une pour bien saisir ce type d'œuvre. Ensuite, nous nous sommes penchée sur le fait que la musique n'exprimait pas nécessairement des sentiments, c'est-à-dire qu'une mélodie sans paroles, même si quelques constantes existent, n'insuffle pas de sentiment commun à tous les auditeurs. Ce phénomène rend la tâche interprétative ardue et il devient difficile de parler de musique (nous pouvons penser au cas de Rivière qui a tenté de définir la musique de Debussy), d'autant plus qu'on assiste, au XX^e siècle, à un retour du non-sentiment dans la musique. On peut par contre, par synesthésie, inculquer un sens, une sensation, à la musique. Ce qui nous a menée à la présence métaphorique comme procédé utilisé pour créer un effet musical dans des textes

littéraires. Le contexte et le paratexte tiennent une place primordiale en ce qui a trait à la découverte d'une présence musicale dans une œuvre littéraire. Sans lui, le lecteur ne peut jamais être sûr s'il se trouve réellement devant une œuvre musico-littéraire. Ensuite, nous avons regardé la façon dont Cupers, Escal et Arroyas analysaient cette présence musicale dans des œuvres choisies. Le premier a étudié le cas d'Aldous Huxley, qui porte une attention particulière du point de vue musical dans tous ses romans. Escal s'est penchée sur Balzac, Gide, Sand afin de vérifier cette présence musicale. Arroyas, qui a particulièrement attiré notre attention grâce à sa démarche, a étudié les romans *Passacaille* de Robert Pinget et *Fugue* de Roger Laporte. Cette première partie contenait donc les balises qui ont guidé ensuite l'analyse des ouvrages *Châteaux de la colère* et *Novecento : pianiste* dans les chapitres deux et trois.

Dans le second chapitre, nous avons pu analyser la présence musicale dans les thèmes des œuvres choisies. Suite à l'étude effectuée par Arroyas, nous avons décidé d'adopter la même démarche en ce qui a trait aux œuvres qui nous intéressaient. Nous avons donc commencé par analyser le paratexte et le contexte entourant les œuvres, afin de voir si elles comportaient une certaine présence musicale. En effet, nous avons pu constater que les titres, les images des couvertures, les résumés ou encore les préfaces regorgeaient de musicalité. Les deux ouvrages comportaient des références musicales dans leur résumé, *Novecento : pianiste* comprend une référence dans son titre et, si son titre n'est pas aussi explicite, la préface de la première édition de poche de *Châteaux de la colère* en contient une. Cette dernière n'a pas été clairement relevée dans les articles promouvant les sorties de ces livres. Ensuite, nous nous sommes attaquée aux personnages musiciens, soit Novecento et Pekisch pour se rendre compte que les deux étaient destinés à faire de la musique, Novecento à l'interpréter (à devenir le plus grand pianiste qui ait joué sur l'Océan, le plus grand, tout comme l'est son nom) et Pekisch à la composer (l'attribution de son nom ressemble à celle dont Mozart s'est donné le sien, Amadeus). Puis, nous nous sommes penchée sur les indications rythmiques et de mouvement contenues dans le monologue *Novecento : pianiste*, qui, justement à cause de ces indications, se lit telle une partition. Après, nous avons étudié les situations particulières de ces protagonistes musiciens ainsi que leur génie ou leur folie, qui semblent différer de celles des autres personnages. La situation de Novecento rappelle

celle de Glenn Gould et celle de Pekisch, celle des musiciens à la cour des rois. Puis, nous avons comparé l'idée de l'interprétation ainsi que celle du spectaculaire que se fait Baricco dans des essais, avec celle présente dans les livres étudiés. L'interprétation, dans *Novecento : pianiste* était plutôt de l'ordre de l'improvisation, tandis que dans *Châteaux de la colère*, elle est dans les compositions de Pekisch. Nous avons aussi vu, par exemple, que le spectacle contenu dans chacune des histoires constituait le point culminant de celles-ci, soit le duel dans *Novecento : pianiste* et le spectacle des deux fanfares dans *Châteaux de la colère*. Cette étude thématique annonçait effectivement une présence musicale au niveau de la forme, ce qui nous mène au troisième chapitre.

Le dernier chapitre comportait donc les points formels qui se rattachaient à l'art musical. En fait, nous avons pu voir comment Baricco crée un effet musical, comment ses livres le suggèrent. Suite aux études effectuées par Cupers, Escal et Arroyas, nous avons pu constater à quel point la littérature pouvait être imprégnée musicalement. Travaillant sur un texte traduit de l'italien, certains auraient pu croire que le côté prosodique du langage était intraduisible. Or, puisque Brun et Baricco entretiennent une communication pendant la traduction, les problèmes que pourrait causer celle-ci sont pratiquement éliminés pour ce qui est de la sémantique. Aussi, pour les sons, le fait de traduire de l'italien au français élimine certains autres de ces problèmes, les deux langues se ressemblant à la faveur de leurs racines latines. Nous avons vu ainsi que Baricco se souciait de la façon dont ses textes sonnaient autant en choisissant des termes qu'en les plaçant d'une certaine façon au sein de la phrase. Donc, en utilisant l'oralité et la rythmique propre au langage (avec les sons, les choix syntaxiques et la ponctuation), Baricco s'inspire de la musicalité contenue dans les mots pour écrire. Il utilise aussi les répétitions pour mettre l'accent soit sur un son, un phonème, un mot ou encore une phrase entière. Nous avons vu que dans *Novecento : pianiste* et dans *Châteaux de la colère* ces procédés sont largement utilisés par l'étude de leur incipit. Toutes ces analyses nous ont menée au problème de la simultanéité qui est l'apanage de la musique. Pourtant, même si certains théoriciens croient qu'elle est impossible à l'écrit, Baricco a prouvé le contraire en utilisant, par exemple, une même phrase pour deux situations différentes, ce qui crée cette simultanéité, mais de façon scripturale. De plus, pour qu'il y ait musique, il doit y avoir silences. Or, Baricco s'y intéresse aussi dans ses livres en les amenant

de diverses façons : en espaçant ses paragraphes ou encore en écrivant tout simplement les mots « silence » ou « pause », ce qui permet au lecteur de s'arrêter lors de sa lecture. Aussi, Backès et Lévi-Strauss parlaient d'un climat onirique qui permettait d'accentuer la musicalité d'un texte. Sur ce point, encore une fois, Baricco ne fait pas exception. En introduisant dans les deux textes une certaine idée de l'Amérique (le rêve des immigrants et autres), en admettant que les personnages qui vivent ces histoires ne soient peut-être pas réels (mais ils le sont possiblement aussi) et en instaurant un climat particulier associé à la légende. Puis, nous avons étudié les organisations textuelles. Celle de *Châteaux de la colère* présente des ressemblances étranges avec les degrés de la gamme musicale. Celle de *Novecento : pianiste* présente, pour sa part, plusieurs doublets, surtout dans sa finale. Finalement, les structures des deux œuvres s'inspirent fortement de formes musicales. *Novecento : pianiste* emprunte sa structure au ragtime, non seulement à travers ses répétitions, mais aussi à travers son ton humoristique sorti tout droit des saloons. *Châteaux de la colère*, pour sa part, s'imprègne à la fois de la fugue, mais aussi et surtout de l'opéra buffa. Par la présence des multiples personnages, non issus de la mythologie, qui se présentent, dans l'incipit, par le dialogue, et qui reviennent pour le finale remercier leur public, ils effectuent aussi des solos, par des introspections, et des duos, par des dialogues, en plus de la légèreté associée à cette forme musicale. Nous avons aussi pu remarquer que même si on en faisait référence dans le résumé de la quatrième de couverture, ce roman ne constituait pas une fugue, mais contenait de ses éléments. En comparant avec la fugue numéro deux issue du *Clavier bien tempéré livre 1* de Jean-Sébastien Bach, nous avons pu constater que le passage des pages 121 et 122, plus particulièrement, emprunte sa structure à celle de la fugue. Rapidement, nous avons aussi vu que d'autres romans de Baricco pouvaient emprunter leur structure à celle de formes musicales : *City* serait une symphonie et le passage médian d'*Océan mer*, un canon.

De quelle façon Baricco s'y prend-il pour réaliser la transposition littéraire de procédés musicaux? En utilisant les structures propres à certaines formes musicales, comme la fugue, le ragtime, l'opéra-bouffe, mais aussi le canon et la symphonie et en les intégrant au sein même de ses structures. Non seulement à l'aide des répétitions, mais en utilisant leurs caractéristiques, soit la présence de nombreux personnages, ou encore la légèreté associée à ces derniers, témoignent de cette influence. Quels sont les effets tirés de cette technique

d'écriture? Nous pouvons dire que Baricco prend les procédés normalement associés à la musique et les transpose dans l'univers de l'écriture en exploitant les sonorités, la ponctuation et l'organisation phrastique, bref tout ce que Meschonnic circonscrit à l'aide de la notion de forme-sens. Aussi, par l'instauration d'un climat de rêve, par l'oralité et le rythme langagier, il suggère une musicalité dans ses textes. Nous nous sommes penchée plus particulièrement sur ceux qui mettaient en scène des musiciens, car cela permettait à Baricco de donner son opinion sur la musique en tant que thème littéraire, en même temps que cette musicalité s'insère dans tous ses romans de diverses manières. Tous contiennent ce climat de rêve, associé à l'imagination, à l'irréel campé dans le réel, qui suggère cette musicalité.

Est-ce que cette influence permettrait d'inventer de nouvelles formes littéraires? Sûrement, puisque cette suggestion musicale renvoie à un plaisir de la lecture, autant silencieuse qu'orale, qui est propre à Baricco. Même que nous pourrions affirmer qu'en se rapprochant de plus en plus de l'oralité, par exemple, dans ses dernières œuvres qui sont écrites pour être déclamées, il a réussi ce tour de force, soit de rallier l'art musical et l'art littéraire de façon claire et sans dérouter un lecteur qui ne serait pas initié au langage musical.

BIBLIOGRAPHIE

A. Corpus primaire

- BARICCO, Alessandro. 1997. *Novecento : pianiste*. Trad. de l'italien par Françoise Brun. Coll. « Folio », Paris : Gallimard, 87 p.
- _____. 2003. *Châteaux de la colère*. Trad. de l'italien par Françoise Brun. Coll. « Folio », Paris : Gallimard, 336 p.

B. Corpus secondaire

- BALZAC, Honoré. 1975. *César Birotteau*. Coll. « Folio ». Paris : Gallimard, 448 p.
- BARICCO, Alessandro. 1996. *Soie*. Trad. de l'italien par Françoise Brun. Coll. « Folio », Paris : Gallimard, 142 p.
- _____. 1998. *L'âme de Hegel et les vaches du Wisconsin*. Trad. de l'italien par Françoise Brun. Coll. « Folio », Paris : Gallimard, 129 p.
- _____. 1999. *Constellations : Mozart, Rossini, Benjamin, Adorno*. Trad. de l'italien par Frank La Brasca. Coll. « Folio », Paris : Gallimard, 177 p.
- _____. 2000. *City*. Trad. de l'italien par Françoise Brun. Coll. « Folio », Paris : Gallimard, 486 p.
- _____. 2002. *Next : Petit livre sur la globalisation et le monde à venir*. Trad. de l'italien par Françoise Brun. Paris : Albin Michel, 101 p.
- _____. 2003. *Océan Mer*. Trad. de l'italien par Françoise Brun. Coll. « Folio », Paris : Gallimard, 282 p.
- _____. 2003. *Sans sang*. Trad. de l'italien par Françoise Brun. Coll. « Folio », Paris : Gallimard, 120 p.
- _____. 2006. *Homère : Iliade*. Trad. de l'italien par Françoise Brun. Paris : Albin Michel, 178 p.
- _____. 2007. *Cette histoire-là*. Trad. de l'italien par Françoise Brun. Coll. « Du monde entier ». Paris : Gallimard. 317 p.
- GIDE, André. 1997. *Les faux-monnayeurs*. Coll. « Folio Plus ». Paris : Gallimard, 502 p.
- LAPORTE, Roger. 1970. *Fugue*. Paris : Gallimard. 176 p.

- PINGET, Robert. 1989. *Passacaille*. Paris : Éditions de Minuit, 132 p.
- RILKE, Rainer Maria. 2006. *Les élégies de Duino* suivi de *Les sonnets à Orphée*. Paris : Éditions du Seuil. Coll. « Poésie Points ». Trad. de l'allemand par Lorand Gaspar et Armel Guerne. 223 p.

C. Études et articles sur Alessandro Baricco et ses œuvres

- BRUN, Françoise. « Aussi longtemps qu'il restera des histoires à raconter... » in Alessandro Baricco. 2006. *Novecento : pianiste, un monologue / Novecento, un monologo*. Coll. « Folio bilingue », Paris : Gallimard, p.7-26.
- CHASSAY, Jean-François. 2003. « Quand la voix tient à un fil ». *Études françaises* (31 : 1), p. 81-97.
- FORTIN, Marcel. « Le temps perdu et retrouvé avec Alessandro Baricco ». In *Agora*, vol. 8 no 2, mars-avril 2001. p. 42.
- FORTIN, Odette. 2004. *Châteaux de la colère d'Alessandro Baricco : Pratiques topographiques inédites de la modernité*. Mémoire de maîtrise, Montréal : Université du Québec à Montréal, 128 p.
- GAMBARO, Fabio. 2003. « Alessandro Baricco : « J'écris les histoires que j'aimerais lire » ». *Magazine littéraire*, no 362, p. 78-81.
- HARANG, Jean-Baptiste. 1999. « Les Vocabulises d'Alessandro Baricco » in Alessandro Baricco. *Novecento : pianiste*. Paris : Éditions Mille et une nuits, p. 85-91.
- LORCA, Alexie. « Baricco chante aussi ». In *Lire* no 315, mai 2003. p. 22.
- RICHER, Geneviève. 2001. *Écriture de la reprise : Intertextualité et intersémiotité dans l'œuvre de Alessandro Baricco*. Mémoire de maîtrise, Montréal : Université du Québec à Montréal, 106 p.
- URBANI, Brigitte. 1998. « Musique, génie, folie : Novecento : pianiste de Alessandro Baricco ». *Théâtres du monde* (Revue de l'I.R.A.S.), Université d'Avignon, no 8, p. 149-159.

D. Travaux sur les rapports entre la littérature et la musique, sur la traduction et sur la musique en général

- Manuel d'analyse musicale*. 1927. Montréal : Éditions Vincent-D'Indy. p. 40 à 46.

- ARROYAS, Frédérique. 2001. *La lecture musico-littéraire*. Coll. « Espace littéraire ». Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 236 p.
- ATTALI, Jacques. 1977. *Bruits : essai sur l'économie politique de la musique*. Paris : Presses universitaires de France, 301 p.
- BACKÈS, Jean-Louis. 2001. *Musique et littérature : Essai de poétique comparée*. Paris : Presses Universitaires de France, 285 p.
- _____. 2002. *L'impasse rhétorique*. Paris : Presses Universitaires de France, 190 p.
- BARTHES, Roland. 1982. *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*. Coll. Points-Essais. Paris : Seuil, 283 p.
- BENJAMIN, Walter. 2000. « La tâche du traducteur » in *Œuvres I*. Coll. Folio. Paris : Gallimard, p. 244-262.
- BENJAMIN, Walter. 2000. « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » in *Œuvres III*. Coll. « Folio ». Paris : Gallimard. p. 269-316.
- BIENVENUE, Pierrette. *Glenn Gould*. 1997. Montréal : Lidec. 62 p.
- BOUCOURECHLIEV, André. 1994. *Le langage musical*. Paris : Fayard, 186 p.
- BROWN, Calvin Smith. 1948. *Music and Literature, a Comparison of the Arts*. Athen: The University of Georgia Press, 287 p.
- BRUNEL, Pierre. 1997. *Les arpèges composés : Musique et littérature*. Coll. « L'esprit et les formes », Paris : Éditions Klincksieck, 302 p.
- BUTOR, Michel. 1971. « Influence de formes musicales sur quelques œuvres ». *Musique en jeu*, no 4, p. 63-72.
- CÉLIS, Raphael. (dir. publ.). 1982. *Littérature et musique*. Coll. « Lettres », Bruxelles : Facultés universitaires Saint-Louis, 193 p.
- CUPERS, Jean-Louis. 1985. *Aldous Huxley et la musique : à la manière de Jean-Sébastien*. Bruxelles : Publications des facultés universitaires Saint-Louis. 409 p.
- DE CANDÉ, Roland. 1996. *Dictionnaire des compositeurs*. Coll. « Solfèges ». Paris : Seuil, 499 p.
- DESSONS, Gérard et Henri MESCHONNIC. 2005. *Traité du rythme : Des vers et des proses*. Coll. « Lettres sup. ». Paris : Armand Colin, 242 p.

- ESCAL, Françoise. 1988. « Le thème en musique classique » in *Communications* 47. Paris : Seuil, p.93-117.
- _____. 1990. *Contrepoints : Musique et littérature*. Paris : Meridiens Klincksieck, 350 p.
- FONAGY, Ivan. 1991. *La vive voix : Essais de psycho-phonétique*. Coll. « Bibliothèque scientifique ». Paris : Payot. 346 p.
- GENETTE, Gérard. 1972. *Figures III*. Coll. « Poétique ». Paris : Seuil. 285 p.
- GOULD, Glenn. 1986. *Non, je ne suis pas du tout un excentrique*. Paris : Fayard. 235 p.
- HANSLICK, Édouard. 1894. « L'expression des sentiments n'est pas le contenu de la musique » in *Du beau dans la musique. Essai de réforme de l'esthétique musicale*. Coll. « Musique / Passé / Présent ». Paris : Christian Bourgois éditeur, p. 71-92.
- HENNION, Antoine. 1998. « Mélodies » in *Autrement* 180. p. 82-83.
- HESS, Jacques B. 1985. « Peut-on dire ce qu'est le jazz? » in MASSIN, Jean et Brigitte MASSIN, sous la dir. de. *Histoire de la musique occidentale*. coll. « Les indispensables de la musique ». Paris : Fayard. p. 1105-1110.
- HESS, Jacques B. 1985. « Une musique de salon et de saloon : le Ragtime » In MASSIN, Jean et Brigitte. *Histoire de la musique occidentale*. Paris : Fayard. Coll. « Les indispensables de la musique ». p. 1128-1134.
- HODEIR, André. 1951. *Les formes de la musique*. Coll. « Que sais-je ». Paris : Presses Universitaires de France, 124 p.
- ISER, Wolfgang. *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*. Coll. « Philosophie du langage ». Bruxelles : Mardaga. 405 p.
- JAKOBSON, Roman. 1976. « Le langage en relation avec les autres systèmes de communication » in *Essais de linguistique générale II : Rapports internes et externes du langage*. Coll. « Arguments ». Paris : Minuit. 317 p.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir. 1961. *La musique et l'ineffable*. Paris : Seuil. 198 p.
- KANDINSKY, Vassily. 1969. *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*. Coll. « Bibliothèque médiations ». Paris : Éditions Denoël. 182 p.
- KRISTEVA, Julia. 1977. « La musique parlée ou remarques sur la subjectivité dans la fiction à propos du « Neveu de Rameau » » in DUCHET, Michèle et Michèle JALLEY.

- Langue et langages de Leibniz à l'Encyclopédie*. Paris : Union Générale d'Éditions, 374 p.
- KUNDERA, Milan. 1995. *L'art du roman*. Coll. « Folio », Paris : Gallimard, 197 p.
- _____. 1993. *Les testaments trahis*. Coll. « Folio », Paris : Gallimard, 333 p.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. 1993. *Regarder écouter lire*. Paris : Plon, 188 p.
- LOCATELLI, Aude. 2001. *Littérature et musique au XX^e siècle*. Coll. « Que sais-je ». Paris : Presses Universitaires de France, 127 p.
- MALSON, Lucien et Christian BELLEST. 1987. *Le jazz*. Coll. « Que sais-je ». Paris : Presses Universitaires de France, 125 p.
- MICHAUD, Guy. 1957. *L'œuvre et ses techniques*. Coll. « Connaissance de la littérature », Paris : Librairie Nizet, 271 p.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. 1987. *Musicologie générale et sémiologie*. Coll. « Musique / Passé / Présent ». Paris : Christian Bourgois Éditeur, 401 p.
- _____. 1993. « Tristan – Orphée » in *Le combat de Chronos et d'Orphée. Essais*. Coll. « Musique / Passé / Présent ». Paris : Christian Bourgois Éditeur, p. 149-158.
- OUISTINOFF, Michaël. 2003. *La traduction*. Coll. « Que sais-je? ». Paris : Presses Universitaires de France. 127 p.
- PAUTROT, Jean-Louis. 1994. *La musique oubliée. La Nausée, L'Écume des jours, À la recherche du temps perdu, Moderato cantabile*. Genève : Droz, 243 p.
- PIETTE, Isabelle. 1987. *Littérature et musique : Contribution à une orientation théorique 1970-1985*. Namur : Presses universitaires de Namur, 127 p.
- PROVOST, Audette. 1998. *L'effet musique dans la production et la réception du romanesque*. Mémoire de maîtrise, Montréal : Université du Québec à Montréal, 141 p.
- QUIGNARD, Pascal. 1997. *La haine de la musique*. Coll. « Folio ». Paris : Gallimard. 301 p.
- RICŒUR, Paul. 2004. *Sur la traduction*. Paris : Bayard. 69 p.
- RIEGEL, Martin, Jean-Christophe PELLAT et René RIOUL. 2001. *Grammaire méthodique du français*. Paris : Presses Universitaires de France. Coll. « Quadriges ». 646 p.
- RUWET, Nicolas. 1972. *Langage, musique, poésie*. Paris : Éditions du Seuil, 246 p.
- SCHNEIDER, Michel. *Glenn Gould piano solo*. 1988. Coll. « Folio ». Paris : Gallimard. 275 p.

- ULRICH, Michels. 1985. *Guide illustré de la musique I et II*. coll. « Les indispensables de la musique ». Paris : Fayard, 574 pages.
- VERHAEREN, *Les Visages de la Vie*, in ESCAL, Françoise. 1990. *Contrepoints : Musique et littérature*. Paris : Meridiens Klincksieck, p. 130.
- VIGNAL, Marc. 2005. *Dictionnaire de la Musique*. Coll. « In Extenso ». Paris : Larousse, 1516 p.
- ZUMTHOR, Paul. 1990. *Écriture et nomadisme : Entretiens et essais*. Montréal : L'Hexagone. 162 p.